



Universidad Autónoma de Madrid  
Departamento de Filología Española—Facultad de Filosofía y Letras

Los marginados en el teatro finisecular (1990-2000)  
de José Luis Alonso de Santos

Ihab Youssef Bassiouny Rizk

TESIS DOCTORAL

Dirigida por Francisco Caudet Roca  
Catedrático de Literatura Española

Madrid, mayo de 2011





Universidad Autónoma de Madrid  
Departamento de Filología Española—Facultad de Filosofía y Letras

# Los marginados en el teatro finisecular (1990-2000) de José Luis Alonso de Santos

Tesis para optar al título de Doctor en Literatura Española

Presentada por  
Ihab Youssef Bassiouny Rizk

Dirigida por  
Francisco Caudet Roca

El doctorando  
Ihab Youssef Bassiouny Rizk

El director  
Francisco Caudet Roca

Fdo.

V. B.

Madrid, mayo de 2011



*A mis padres, al espíritu de mi hermano mayor, a mis hermanos, a mi hermana y a mi hija, la bonita Aya. A todos ellos, debo mucho.*



## **AGRADECIMIENTOS**

No puedo iniciar las siguientes páginas sin hacer justicia a quienes han hecho posible la realización de esta Tesis Doctoral que corona una larga carrera universitaria comenzada en El Cairo en 1994, año en que empecé a aprender la lengua española en la Universidad de Al-Azhar, Facultad de Lenguas y Traducción, Departamento de Español, del que me licencié en 1998 en Filología Hispánica.

Por muchas razones esta Tesis Doctoral se debe, principalmente, a su director: Prof. Francisco Caudet. En efecto, él se merece un capítulo aparte de agradecimientos, no sólo porque me ha dirigido con mucho cariño, ni ha tenido mucha paciencia conmigo, sino también porque ha estado siempre a mi disposición, en todos los momentos, tanto personal como profesionalmente. Confieso que esta Tesis Doctoral es fruto de las ideas que me sugirió, del material que me proporcionó, de las valiosas correcciones que me anotó y, además, de los consejos y apoyos espirituales que me brindó en todo momento, no sólo durante la realización de la presente, sino también en muchos asuntos vitales. Todo esto ha sido, verdaderamente, de gran utilidad, me ha servido mucho y así seguirá en mis trayectorias personal y profesional. Espero que él acepte mis cordiales, sinceros y profundos agradecimientos y gratitudes.

No puedo olvidar aquí expresar mi profunda estimación y gratitud al Prof. El Sayed Soheim, mi maestro en la Facultad de Lenguas y Traducción de la Universidad de Al-Azhar, jefe del Departamento de Lengua y Literatura Españolas y ex decano de la Facultad de Al-Asun de la Universidad de Minia y actualmente Consejero Cultural de la Embajada de la República Árabe de Egipto en España, por su continuo apoyo y ayuda, y mucho más, por haberme enseñado, dirigido, aconsejado siempre y constantemente.

Agradezco al Ministerio de Educación Superior de Egipto por concederme esta beca para el estudio y la obtención del Doctorado de España. Además, el mismo grado de agradecimiento lo es merecida la Facultad de Al-Asun, de la Universidad de Minia, en cuyo Departamento de Lengua y Literatura Españolas trabajaba como profesor ayudante desde finales de 2003.

A los profesores y colegas de este Departamento les doy, también, las cordiales gracias por su constante apoyo espiritual desde Egipto. Asimismo, quiero resaltar mi profundo agradecimiento a mis profesores y ex compañeros de clase del Departamento de Español, de la Facultad de Lenguas y Traducción, de la Universidad de Al-Azhar, que respectivamente a sus sabias manos aprendí y con sus valiosas discusiones compartí montones de conocimientos sobre la lengua, historia y literatura españolas.

En el mismo sentido, quiero expresar mi hondo agradecimiento, primero, a todo el pueblo de España; segundo, a todo el profesorado y a todo el personal administrativo del Departamento de Filología Española, de la Facultad de Filosofía y Letras; y, tercero, a todo el equipo técnico de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid, que me han ayudado mucho y que me han acogido como uno de los suyos.

A todas estas apreciadas personas e instituciones quiero registrarles mis sinceros agradecimientos y gratitud por haberme enseñado, por haber compartido conocimientos conmigo y, además, por haberme ayudado y apoyado material y espiritualmente.

Por otra parte, la realización de una Tesis Doctoral es una tarea muy difícil, tan compleja y, sin duda, imposible de ser desarrollada sin el apoyo, ayuda y colaboración de otras personas que tienen, o no, relación con el mundo del estudio o la investigación. En efecto, he contado siempre con el apoyo y colaboración de muchas personas que me han ayudado y, además, que han contribuido de un modo u otro en el desarrollo de esta difícil tarea. Por supuesto, son muchas más personas de las que no podré determinar y nombrar en este reducido y conciso espacio.

En primer lugar, quiero dar y dirigir, desde aquí, mis eternas e interminables gracias a mis padres, al espíritu de mi hermano mayor —que en paz descanse—, a mis hermanos y a mi hermana —que Dios los guarde para muchos años— quienes nunca escatimaron ningún esfuerzo, material y espiritual, para ayudarme y apoyarme en llevar a cabo esta Tesis Doctoral. Asimismo, quiero agradecer a mi Aya bonita, mi hija, que con sus sonrisas —y, a veces, sus alegres llantos—, me he inspirado y, mucho más, se me ha iluminado el camino que debo andar.

Asimismo, quiero destacar mi sincera gratitud al Prof. Abdel Fattah Awad —que en paz descanse—, ex Consejero Cultural de la Embajada de Egipto en España; a la Prof. Abeer Abdel-Salam, Agregada Cultural de la misma; y a todo el personal administrativo y técnico del Instituto Egipcio de Estudios Árabes, Islámicos y Mediterráneos —entre otros, D. Hany Al-Maadawi, D. Hussein, D. Hassan, Dña. Almudena García y D. Benito— por su constante y continuo apoyo, ayuda y colaboración.

Finalmente, agradezco cordial y sinceramente a mis amigos y colegas egipcios que están siguiendo su arduo recorrido de estudio e investigación en España, los que han enriquecido y formado parte de mi formidable aventura aquí, que me han ayudado, apoyado y que, en muchos momentos, también me han inspirado. A Mohamed Mouaeid; Fuoad Zahran; Walid Fouad; Haitham Elashry; Haitham Elhosiny y su esposa Yasmin Khairy; Adel Nasr; Mohamed Anis; Ali Abdel-Latif; Mohamed Abdel-Kader; Safwat Abdel-Kader, Ahmed Elshazly; Idrees Mohamed; Mahmoud Rabie; Mohamed Salah; y a todos los que me compartieron fases de la vida y no cabe aquí el lugar para mencionar sus nombres: mil gracias por vuestro constante, continuo e incondicional apoyo, ayuda y colaboración presentados amablemente a lo largo del desarrollo de mi Tesis Doctoral.



# ÍNDICE

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN:</b> .....	1
José Luis Alonso de Santos en el contexto teatral de su época.....	6
La marginación y sus tipos durante el lapso (1975-1989).....	11
1.    La marginación social.....	13
2.    La marginación cultural y afectiva.....	32
3.    La marginación psicológica.....	37
4.    La marginación política y humana.....	38
 <b>I. PRIMER CAPÍTULO:</b>	
La tragedia del marginado caído en <i>Trampa para pájaros</i> .....	41
I.1.    Introducción.....	43
I.2.    Estructura dramática.....	46
I.3.    Situación y conflicto.....	49
I.4.    Incidente desencadenante.....	53
I.4.1.    El incidente propiamente dicho.....	53
I.4.2.    La situación previa.....	56
I.4.3.    La incertidumbre.....	58
I.5.    Subtramas.....	60
I.5.1.    Subtrama ideológica.....	61
I.5.2.    Subtrama mítico-bíblica.....	63
I.5.3.    Subtrama sentimental.....	70
I.5.4.    Subtrama psicológica.....	72
I.5.5.    Subtrama tragicómica.....	75
I.6.    La memoria como material dramático.....	77
I.7.    Tiempo.....	80
I.8.    Espacio.....	83
I.9.    Personajes.....	88
I.9.1.    Mauro.....	88
I.9.2.    Abel.....	91
I.9.3.    Mari.....	95
I.10.    Lenguaje.....	97

## II. SEGUNDO CAPÍTULO:

La tragedia del enfrentamiento entre los dos marginados <i>Yonquis y yanquis</i> ...	102
--	-----

II.1.	Introducción.....	104
II.2.	Estructura dramática.....	106
II.3.	Situación y conflicto.....	110
II.4.	Incidente desencadenante.....	113
II.4.1.	La situación previa.....	113
II.4.2.	El incidente propiamente dicho.....	115
II.4.3.	La incertidumbre.....	118
II.5.	Subtramas.....	120
II.5.1.	Subtrama familiar.....	121
II.5.2.	Subtrama sentimental (1)- Ángel y Ana Vásquez.....	123
II.5.3.	Subtrama sentimental (2)- Tere y Taylor.....	125
II.5.4.	Subtrama callejera.....	125
II.6.	Tiempo.....	128
II.7.	Espacio.....	131
II.8.	Personajes.....	133
II.8.1.	Ángel.....	134
II.8.2.	Tere.....	137
II.8.3.	El Padre y la Madre.....	138
II.8.4.	Charly y Nono.....	139
II.8.5.	Taylor.....	141
II.8.6.	Ana Vásquez.....	142
II.9.	Lenguaje.....	143

## III. TERCER CAPÍTULO:

La tragedia de los marginados condenados como <i>Salvajes</i> .....	154
---	-----

III.1.	Introducción.....	156
III.2.	Estructura dramática.....	158
III.3.	Situación y conflicto.....	162
III.4.	Incidente desencadenante.....	167
III.4.1.	La situación previa.....	167
III.4.2.	El incidente propiamente dicho.....	171
III.4.3.	Lo que desencadena el incidente.....	173
III.4.4.	La incertidumbre.....	176
III.5.	Subtramas.....	180
III.5.1.	Subtrama de los jóvenes <i>skin-heads</i> , Mario y Raúl: (Desempleo y violencia).....	181
III.5.2.	Subtrama de la joven yonqui, Beatriz: (Droga y prostitución).....	183
III.5.3.	Subtrama de los mayores, Berta y el Comisario.....	185
III.6.	Tiempo.....	187
III.7.	Espacio.....	189
III.8.	Personajes.....	191
III.8.1.	La Tía Berta.....	192
III.8.2.	La sobrina mayor, Beatriz.....	194
III.8.3.	Los dos sobrinos varones, Mario y Raúl.....	196

III.8.4.	El Comisario, Eduardo Campos.....	198
III.8.5.	Los dos delincuentes, Charly y Nono.....	200
III.9.	Lenguaje.....	200
 <b>IV. CUARTO CAPÍTULO:</b>		
	La tragicomedia del marginado vivido siempre en <i>La sombra del Tenorio</i> ....	208
IV.1.	Introducción.....	210
IV.2.	Estructura dramática.....	215
IV.3.	Argumento.....	223
IV.4.	Saturnino Morales Pudiente.....	226
IV.5.	Situación y conflicto.....	229
IV.6.	Incidente desencadenante.....	234
IV.6.1.	El incidente propiamente dicho.....	234
IV.6.2.	La situación previa.....	236
IV.6.3.	Lo que desencadena el incidente.....	238
IV.6.4.	La incertidumbre.....	239
IV.7.	Tiempo.....	241
IV.8.	Espacio.....	244
IV.9.	Lenguaje.....	247
 <b>V. QUINTO CAPÍTULO:</b>		
	La comedia del preso marginado que espera un <i>Vis a vis en Hawai</i> .....	253
V.1.	Introducción.....	255
V.2.	Estructura dramática.....	257
V.3.	Situación y conflicto.....	262
V.4.	Incidente desencadenante.....	267
V.4.1.	El incidente propiamente dicho.....	267
V.4.2.	La situación previa.....	273
V.4.3.	La incertidumbre.....	277
V.5.	Tiempo.....	284
V.6.	Espacio.....	288
V.7.	Personajes.....	292
V.7.1.	Mario.....	293
V.7.2.	La falsa esposa, Ana.....	299
V.7.3.	El Funcionario de prisión.....	305
V.8.	Lenguaje.....	309
 <b>VI. SEXTO CAPÍTULO:</b>		
	La comedia de las mujeres maltratadas y marginadas en <i>Dígaselo con Valium</i> .....	318
VI.1.	Introducción.....	320
VI.2.	Estructura dramática.....	323
VI.3.	Situación y conflicto.....	328
VI.4.	Incidente desencadenante.....	333

VI.4.1.	La situación previa.....	333
VI.4.2.	El incidente propiamente dicho.....	339
VI.4.3.	La incertidumbre.....	348
VI.5.	Subtramas.....	354
VI.5.1.	Subtrama de las dos mujeres maltratadas: Chori y Sole.....	355
VI.5.2.	Subtrama del amor imposible de Chori y Gracia.....	359
VI.5.3.	Subtrama del paquete de droga y los dos policías.....	362
VI.6.	Tiempo.....	363
VI.7.	Espacio.....	365
VI.8.	Personajes.....	369
VI.8.1.	Gracia.....	370
VI.8.2.	Chori: (Asunción).....	372
VI.8.3.	Sole: (Soledad).....	375
VI.8.4.	Jano: (Alejandro).....	378
VI.9.	Lenguaje.....	379

## **VII. SÉPTIMO CAPÍTULO:**

La comedia en que dos mujeres marginadas añoran la vida durante la <i>Hora de visita</i> .....	388
--	-----

VII.1.	Introducción.....	390
VII.2.	Estructura dramática.....	393
VII.3.	Situación y conflicto.....	398
VII.3.1.	Conflicto interno.....	399
VII.3.2.	Conflicto social.....	401
VII.3.3.	Conflicto de situación.....	401
VII.3.4.	Conflicto de relación.....	402
VII.4.	Incidente desencadenante.....	402
VII.4.1.	El incidente propiamente dicho.....	403
VII.4.2.	La situación previa.....	406
VII.4.3.	La incertidumbre.....	410
VII.5.	Tiempo.....	417
VII.6.	Espacio.....	421
VII.7.	Personajes.....	424
VII.7.1.	Julia.....	425
VII.7.2.	Marta.....	428
VII.8.	Lenguaje.....	431

<b>CONCLUSIONES</b> .....	436
---------------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	457
Obras de José Luis Alonso de Santos.....	458
Estudios o críticas sobre J. Luis A. de Santos o su Obra.....	469



# INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

Ante el fin del siglo, y la llegada del nuevo milenio, surge en el autor dramático actual una serie de interrogantes sobre la orientación y el sentido de su trabajo, las líneas estilísticas y los contenidos básicos más apropiados en que desarrollar el mismo. El escritor trata de dar respuesta a las necesidades que gravitan sobre sus procesos imaginativos y creadores. En la busca de esa posible respuesta, bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones y las confronta con el nuevo entorno que le rodea. Las preguntas básicas que se hace en este fin de siglo son: ¿Qué teatro escribir hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?<sup>1</sup>

Esta Tesis tiene por objetivo realizar estudios exhaustivos y pormenorizados de las siete obras dramáticas que Alonso de Santos escribió, estrenó y publicó en la última década del siglo XX, con el fin de analizar, con profundidad, las múltiples y miserables situaciones que padecían y los conflictos, a veces desiguales, con que se enfrentaban los marginados, sufridores y perdedores que las protagonizaron. Este orden lógico procede de nuestra convicción de que, para tratar de los diferentes aspectos, rasgos y tipos de la marginación y del sufrimiento de estos personajes finiseculares, sería necesario estudiar la creación artística del autor en sí —la obra misma— incluidas, también, las formas y líneas estilísticas que utiliza para canalizar sus ideologías e inquietudes. Así que, como vamos a ver en los capítulos siguientes, incluso los pequeños detalles conllevan, muchas veces, ciertos mensajes latentes que materializan la marginación de los protagonistas de estas siete obras alonsosantianas y que evidencian, asimismo, hasta qué punto sufrían y acabaron por ser víctimas y perdedores.

Al igual que Alonso de Santos —que en la cita que preside esta Introducción planteaba, ante la llegada del nuevo milenio, unos interrogantes sobre la orientación de sus creaciones artísticas, sobre sus formas y líneas estilísticas y, además, sobre sus ideas, mensajes y contenidos— presentaremos, por nuestra parte, ciertas preguntas e hipótesis que nos acompañarían a lo largo de la presente y que nos exigirían unas determinadas y claras respuestas. Estos interrogantes, preguntas e hipótesis son las siguientes:

- 1- ¿Hay en la última década del fin de siglo y milenio pasados cambio de rumbo en la orientación, el sentido, las líneas estilísticas y los contenidos ideológicos de su creación artística finisecular que difiere mucho de los de las obras estrenadas durante el lapso comprendido entre 1975-1989?
- 2- ¿Hay un segundo teatro de Alonso de Santos acunado por sus obras finiseculares, asunto que pone punto final a los impulsos éticos y estéticos que distinguían a su primer teatro, si así es cierto esta denominación?
- 3- ¿Cómo trató Alonso de Santos de la situación de los marginados durante el lapso ya referido y cómo la ha abordado en las obras escritas durante los últimos diez años del siglo terminado?

---

<sup>1</sup> J. L. Alonso de Santos, "El autor español en el fin de siglo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 592, octubre de 1999, págs. 21-28; la cita en pág. 21.



- 4- ¿Cuál fue la tipología de los marginados tratados en su obra inicial (clase social, medio económico, profesión, ideología, cultura, edad, etc.)? ¿Habrá novedades en esta tipología en los protagonistas de las obras finiseculares?
- 5- ¿Cuáles son los tipos y clases de marginación abordados y tratados en cada uno de los dos lapsos temporales?
- 6- ¿Alcanzan los marginados sus metas al final de la obra? ¿Final trágico o feliz? ¿Qué diferencia se puede detectar al respecto entre las obras de cada lapso?
- 7- ¿Comedias, tragicomedias o tragedias? ¿En que género de éstos encauzaba el autor cuestión de estudio sus creaciones artísticas?
- 8- ¿Cómo influyeron las situaciones, experiencias personales y vivencias del autor en su escritura dramática?
- 9- ¿Cómo influyó la formación de Alonso de Santos en ciencias psicológicas en su capacidad de ahondar más en los misteriosos secretos y en la interioridad de sus personajes?
- 10- ¿Hasta qué punto responde Alonso de Santos a las necesidades del entorno que le rodea y cuál es la meta que quiere conseguir de su público?

Todos estos interrogantes e hipótesis —y otros más— son los que van a mover y condicionar los estudios detallados que realizaremos de las siete obras finiseculares de Alonso de Santos y, además, son los mismos que van a determinar el tratamiento global, pero concentrado, que llevaremos a cabo de las que vieron la luz desde 1975 hasta 1989.

Al inaugurarse la última década del siglo XX, Alonso de Santos ha estrenado y publicado las siguientes obras<sup>2</sup>: *Trampa para pájaros* (1990), *Vis a vis en Hawai* (1992), *Dígaselo con valium* (1993), *Hora de visita* (1994), *La sombra del Tenorio* (1994), *Yanquis y yanquis* (1997) y *Salvajes* (1998). Eran muy pocos los estudios que tuvieron por objetivo investigar detalladamente las obras de este lapso<sup>3</sup>. Por lo tanto, vemos justo darle al teatro finisecular de este autor lo que se merece de investigación y estudio.

<sup>2</sup> En esta década aparecieron, también, estas cuatro obras cortas de su teatro breve: *La chica de los ojos azules* (1992), *Mujeres de vida fácil* (1992), *Agosto* (1993) y *Lapislázuli* (1993); sus versiones de autores clásicos como *La dulce Cásina* (1995) y *Anfitrión* (1996), de Plauto, *El eunuco* (1998), de Terencio y *La dama duende* (2000), de Calderón de la Barca, las de autores españoles como *Robinson* (1992), de Rafael García Santisteban, y las de autores extranjeros como *La cocina* (1992), de Arnold Wesker; su novela *Paisaje desde mi bañera* (1993); su obra de teatro infantil *Besos para la bella durmiente* (1994); y, al fin, su importante obra teórica *La escritura dramática* (1998).

<sup>3</sup> Al contrario de las obras escritas durante el lapso 1975-1989, que dotaron de gran número de ediciones críticas y ensayos que las tratan y analizan, las de la década finisecular no gozaba de esta frecuencia y abundancia de estudio y tratamiento. Muestra del poco número de las ediciones críticas y los ensayos que estudiaron las obras de este lapso citamos los siguientes: José Ramón Fernández, *La comedia de Carla y Luisa*, "Un inquieto rey de la comedia", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 2003, págs. 19-131; (En este largo ensayo, trata su autor toda la producción teatral de Alonso de Santos que abarca las obras de los dos lapsos señalados, o sea, desde *¡Viva el duque, nuestro dueño!* hasta *Salvajes*); Francisco Gutiérrez Cabajo, "Introducción" a su edición de *Cuadros de amor y humor, al fresco*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 2006, págs. 11-82; (Esta edición es casi parecida al ensayo anterior aunque el estudio de la obra es más reducido y conciso); José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 2007, págs. 7-14; Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de J. L. Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias—Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993; (En este largo artículo se estudian algunas de las obras

La presente se compone de siete capítulos. Optamos por consagrar enteramente cada capítulo al estudio detallado de cada una de estas siete obras finiseculares para así conseguir los mejores resultados esperados. En este sentido, sería necesario determinar aquí unos procesos metodológicos. En primer lugar, para poner de manifiesto, resaltar y focalizar los distintos aspectos de la marginación de los protagonistas alonsosantianos, seguiremos un orden no cronológico sino genérico en el tratamiento de estas siete obras. Este mismo orden nos permitirá relacionar, a la vez, a *Trampa para pájaros* (1990) con *Yonquis y yanquis* (1997) y *Salvajes* (1998) bajo el genérico tándem trágico. Después, en el cuarto capítulo, nos pararemos para estudiar *La sombra del Tenorio* (1996), que fue una pura tragicomedia. Este asunto nos servirá de puente entre un género teatral y otro, es decir, entre tres tragedias —las ya referidas— y tres comedias —*Vis a vis en Hawai* (1992), *Dígaselo con valium* (1993) y *Hora de visita* (1994)—.

En segundo lugar, hay que tener en consideración que este proceso no significa que la escritura y creación dramáticas de Alonso de Santos mostraron una evolución progresiva en su tratamiento de los géneros teatrales desde las tragedias, pasando por las tragicomedias, hasta llegar a las comedias. Al contrario, nos basta decir que las fechas de estreno —citadas arriba— de estas obras desmienta sencillamente este falso entender. En efecto, la continua y frecuente navegación de nuestro autor por los géneros teatrales y, asimismo, las múltiples maneras con que se enfrenta con la realidad circundante del fin del milenio pasado depende, ante y sobre todo, de su elección del género que estima más apropiado para revelar y sugerir al espectador-lector de sus creaciones artísticas sus mensajes, ideologías e inquietudes. Para reforzar lo que acabamos de mencionar, vemos adecuado resaltar las siguientes palabras de la profesora Margarita Piñero, mostradas en su "Introducción" a *Dígaselo con valium*:

Es importante señalar, según nuestro punto de vista, que la producción dramática de Alonso de Santos se asienta en una multiplicidad de géneros teatrales. [...] Esto no sucede en una evolución cronológica e ideología del autor, sino en épocas diversas que van alternándose ya que, como Alonso de Santos ha declarado muchas veces, le interesan al mismo nivel los géneros trágicos, poéticos, dramáticos o cómicos<sup>4</sup>.

Desde 1998, año en el que se publicó su tratado teórico, *La escritura dramática*, Alonso de Santos ganó una segunda etiqueta<sup>5</sup>, pues al lado de su condición de "hombre de teatro", se le añadió, también, la de "hombre teórico". En la opinión de José Monleón, dicho libro encierra "la larga experiencia de un pedagogo"<sup>6</sup>. En este mismo sentido, no se olvide, también, que nuestro autor, durante el curso académico 1968/69, ejerció como

---

de nuestro autor, unas del lapso primero y otras del segundo, aunque faltan de éste *Hora de visita*, *La sombra del Tenorio* y *Salvajes*); César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*. Dos tragedias cotidianas, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, págs. 7-48; y Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, Ediciones Irreverentes S. L., colec. Incontinentes, 2005, págs. 7-35.

<sup>4</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, Ediciones Irreverentes S. L., colec. Incontinentes, Madrid, 2005, pág. 14.

<sup>5</sup> La primera etiqueta es la de "hombre de teatro" de la que hablaremos un poco más tarde en el contexto de nuestra Introducción.

<sup>6</sup> José Monleón, "Teoría de los creadores: Alonso de Santos y Salvador Távora", *Primer Acto*, núm. 276, noviembre-diciembre, 1998, págs. 44-47; la cita en pág. 45.

profesor de interpretación en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid (EOC) y, desde 1971 hasta 1973, como director del Aula de Teatro de la madrileña Universidad Complutense. Asimismo, fue, desde 1978, profesor de interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) y catedrático de Escritura Dramática.

*La escritura dramática* es una materialización evidente de la estrecha relación entre teoría y práctica en el mudo del autor y, por consiguiente, vamos a adoptarla — precisamente la segunda parte llamada: el proceso técnico— como método en nuestros estudios de las obras referidas. Sobre tal respecto dice la profesora Virtudes Serrano:

Precisamente de su actividad docente surge el texto teórico *La escritura dramática*, que se configura como un conjunto de lecciones que dejan ver al profesor, pero también al creador de sus textos. Este libro de José Luis Alonso de Santos habla de su autor, como de él hablan sus escritos dramáticos<sup>7</sup>.

Así que nos centraremos en el material teórico y en su inmediata aplicación al texto de las siete obras escogidas. Consiguientemente, tendremos, en esta Tesis, a usar algunas de las frecuentes terminologías empleadas en *La escritura dramática*, como por ejemplo, las de estructura dramática, trama, incidente desencadenante, situación previa, incertidumbre, subtramas, etc. Asimismo, abordaremos las interdependientes relaciones funcionales y causales existentes entre las partes principales de la obra dramática, o sea, entre los personajes, el lenguaje y la trama. A pesar de que ésta tiene otros sinónimos como argumento, historia e incluso fábula, realizaremos nuestros estudios empleando la de trama ya que esta palabra encierra algo peculiar a estos sinónimos que es la necesaria existencia de una lucha, conflicto y enfrentamiento entre dos contrarios y esto mismo es lo que diferencia la obra dramática del cuento y de la narración y, además, es lo que va a caracterizar las creaciones artísticas de nuestro autor como demostraremos después.

El esquema analítico seguido y adoptado a lo largo de toda la Tesis es el mismo casi en la mayoría de los capítulos que la constituyen. No obstante, unas determinadas obras requieren, a veces, otro esquema analítico, dadas las características peculiares que las distinguen de las demás. Esto tendrá lugar, sobre todo, en el estudio de *La sombra del Tenorio*, en el cuarto capítulo. La estructura dramática de esta obra resultó ser más próxima a la de lo narrativo en donde el protagonista marginado y fracasado, Saturnino Morales, narraba los sucesos en primera persona. Asimismo, esta obra se organizaba en dieciséis cuadros, precedidos de una nota breve por motivo de su estreno y encabezados por unos pequeños títulos que introducen, compendian y resumen su contenido. Todas estas características especiales de la obra la aproximaron más a una novela tradicional que a una obra teatral. Este asunto sí que implicará un evidente cambio en su esquema analítico y su mundo de estudio, pero apenas influirá mucho en nuestra tarea de resaltar y poner de relieve las pésimas condiciones que catalogaron a su protagonista como uno de los más destacados marginados, sufridores y perdedores de las obras finiseculares del autor cuestión de estudio e investigación.

---

<sup>7</sup> Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, Cátedra, Madrid, 2004, pág. 51.

### **José Luis Alonso de Santos en el contexto teatral de su época.**

Según afirman muchos críticos, Alonso de Santos es uno de los más importantes dramaturgos que aparecieron en el panorama teatral español después de la era de Franco. Su primer estreno, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, tuvo lugar en el Pequeño Teatro Magallanes a principios de diciembre, justo después de contados días de la muerte del general, el 20 de noviembre de 1975. Este asunto hace de Alonso de Santos el primero entre los dramaturgos que iniciaron su trayectoria escénica después del franquismo. El gran profesor y crítico teatral Andrés Amorós afirma este sentido con estos términos:

Buena parte de la crítica teatral española opina que Alonso de Santos es el primero y el más importante de los autores surgidos después del franquismo. La anécdota nos dice que puede ser el primero porque su primer estreno, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, tuvo lugar en el Pequeño Teatro Magallanes el 9 de diciembre de 1975, menos de un mes después de la muerte del general<sup>8</sup>.

Nuestro autor nació en Valladolid en 1942 y se afincó en Madrid desde 1959 en cuya Universidad Complutense se licenció en Ciencias de la Información, departamento de Imagen, y en Filosofía y Letras, departamento de Psicología. Sucesivamente, inicia su etapa de formación escénica en el Teatro Estudio de Madrid (TEM) bajo la dirección de profesores más importantes como William Layton, Maruja López y Miguel Narros. Allí es donde pudo conocer el "Método" de Stanislawski sobre cuyas enseñanzas trabajó, en 1964, como actor en el montaje: *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrematt<sup>9</sup>. En su entrevista con su profesor americano, William Layton, recuerda Alonso de Santos esta experiencia inolvidable de la siguiente manera: "Ese es un momento que conozco bien, pues fue entonces cuando yo entré a estudiar con usted en esta escuela. Fue toda una época cuyo exponente más significativo fue el montaje de "Proceso por la sombra de un burro", de Dürrematt, en 1964-65"<sup>10</sup>.

Desde 1964 y a lo largo de quince años, Alonso de Santos comenzó su andadura teatral en grupos conectos al Teatro Independiente como Tábano, Teatro Experimental Independiente (TEI) y Teatro Libre de Madrid (TLM) donde este último —que él fundó y, además, dirigió desde 1970— estrena sus primeras obras. En ese movimiento, nuestro autor hacía todas las profesiones que podían existir en el ámbito teatral hasta que se llegó a denominarle por parte de la crítica como "hombre de teatro"<sup>11</sup>. José Monleón es

<sup>8</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Clásicos-Castalia, Madrid, 1995, págs. 9-46, la cita en pág. 9.

<sup>9</sup> Alonso de Santos realizó unas entrevistas con destacados nombres que se relacionan con el "Método" y, además, escribió un artículo sobre el mismo. Muestra de esto es la siguiente secuencia publicada en *Primer Acto*, núm. 188, febrero-junio de 1981: J. L. Alonso de Santos, "El Método en España: I- Introducción", págs. 13-16; "II- Entrevista con William Layton", págs. 17-40; "III- Entrevista con John Strasberg", págs. 41-56; y "IV- Entrevista con Dominic de Fazio", págs. 57-72.

<sup>10</sup> J. L. Alonso de Santos, "II- Entrevista con William Layton", revis. cit., pág. 22.

<sup>11</sup> Entre otros, José Monleón, "J. L. Alonso de Santos: Imagen de un hombre de teatro", *Primer Acto*, núm. 194, agosto-septiembre, 1982, págs. 39-41, la cita en pág. 39; M<sup>a</sup> Teresa Olivera, "Estudio preliminar" a su edición de *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, Alhambra, Madrid, 1988, págs. 1-57, la cita en pág. 1; Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 11; y Margarita Piñero, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Fundamentos, colec. Arte, Madrid, 2005, pág. 14.

uno de los primeros críticos que otorgaron esta etiqueta a nuestro autor y que siempre destaca su estimación y admiración por él. Sobre este respecto dice Monleón:

Si lo admiro es porque se trata de un *hombre de teatro* casi en estado puro. El teatro es su teoría y su práctica, el instrumento para conocer el mundo y, también, la filosofía para insertarse en él. El teatro materializa su vida imaginaria —que nada tiene que ver con la mera fantasía—, trasciende el concepto anecdótico de la realidad, pero, a la vez, le da sus amigos, su profesión, su carácter y su sitio. Por ser, como él es, actor, director, autor, profesor de la Escuela de Arte Dramático, animador de un grupo independiente y redactor de *Pimer Acto*, conoce, desde todos los ángulos, el misterio de la creación. Es como si el Autor de "El Gran Teatro del Mundo" hiciera todos los personajes, vendiera las entradas y se enamora de las actrices<sup>12</sup>.

Ahora bien, el Teatro Independiente es un fenómeno que nutrió y transformó de una forma paulatina el panorama teatral español desde finales de los años sesenta hasta los inicios de la era democrática. Junto al nombre de Alonso de Santos podemos citar, entre otros muchos, los de Fermín Cabal, Rodolf Sirera y José Sanchis Sinisterra, que se han destacado por su trabajo en el seno del Teatro Independiente y por el mayor éxito y reconocimiento de que gozaron hasta nuestros días. Uno de los objetivos principales del Teatro Independiente era romper con los tres rasgos que caracterizaban la estructura del teatro español a lo largo de los años del régimen de Franco: "su organización económica fundamentalmente privada, su dependencia de una censura estatal rigurosa, así como su concentración geográfica en Madrid y Barcelona"<sup>13</sup>.

Este mismo asunto lo confirma Alonso de Santos, en el contexto de su evocación a la inolvidable experiencia que tenía de su adscripción al Teatro Independiente, donde confiesa cómo surgió este movimiento nuevo y cuáles son sus aportaciones al panorama teatral español de aquellos años:

La principal aportación, desde mi punto de vista, del Teatro Independiente es haber creado los cimientos en que se apoya gran parte de la evolución del actual teatro español. Podemos situar el origen del Teatro Independiente, de una manera general, en el descontento de una serie de personas que en los primeros años sesenta iniciábamos nuestra andadura teatral, sin que nos convencieran las vías de inserción en la profesión que se nos presentaban. Por otra parte, aunque nos hubieran gustado, estaban cerradas para nosotros: las posturas políticas, los criterios estéticos, circunstancias económicas, etc, hacían para muchos inviable el poder —y querer conectar con ese mundo extraño que se desarrollaba por entonces en los escenarios españoles<sup>14</sup>.

Por lo tanto, los miembros de este Teatro, que aspiraban a la profesionalización, intentaron imponer teatro alternativo y nuevo en todos los sentidos a través de formar numerosas compañías que recorren por toda la geografía española para mostrar obras con fines estéticos e ideológicos que contrastan con los del vigente en la era franquista. De entre los lemas destacados de este Teatro, Wilfried Floeck enumera los siguientes:

<sup>12</sup> José Monleón, "J. L. Alonso de Santos: Imagen de un hombre de teatro", revis. cit., pág. 39.

<sup>13</sup> Wilfried Floeck, "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, Alemania, 1995, págs. 1-43; la cita en pág. 1.

<sup>14</sup> J. L. Alonso de Santos, "Principio y fin del Teatro Independiente", *Campus*, Universidad de Murcia, núm. 31, abril de 1989, <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm>, (último acceso el 5 de febrero de 2009).

1. La oposición ideológica frente al Estado de Franco.
2. El rechazo del teatro comercial.
3. La propagación de un teatro de crítica social.
4. La oposición al teatro burgués convencional y con ella —simultáneamente— la propagación de un teatro popular y la búsqueda de un público popular nuevo.
5. La búsqueda de posibilidades de expresión nuevas y de innovaciones estéticas tomando en consideración la teoría y la práctica internacionales correspondientes.
6. La búsqueda de lugares nuevos, no convencionales.
7. El rechazo del teatro del autor y del teatro literario y con ello la preferencia por un teatro de director y la consideración especial de signos teatrales no lingüísticos.
8. La búsqueda de lugares nuevos, no convencionales.
9. La aspiración a la descentralización del trabajo teatral.
10. La aspiración a la profesionalización del teatro.
11. El esfuerzo por crear grupos estables con un repertorio fijo y lugares de representación propios.
12. El intento de llevar a la práctica un principio vital de democracia de base por medio de una organización en cooperativas.
13. El intento de puesta en práctica de un principio democrático también en lo referente a la elaboración colectiva de la producción teatral, que condujo a finales de los años 60 y principios de los 70 al florecimiento de la creación colectiva<sup>15</sup>.

Estos nuevos jóvenes teatrales, entre los que figura Alonso de Santos, con el fin de no someterse a la organización económica privada de las instituciones franquistas, empezaron a autofinanciarse y, para romper del todo con la concentración geográfica madrileña y barcelonesa, crearon una especie de teatro ambulante, del montaje portátil que les llevó a ir y venir por todos los pueblos y ciudades españoles, representando una serie de obras, tanto nacionales como internacionales, de autores españoles y extranjeros, y de clásicos antiguos y modernos, que tenían por objetivo alzar los lemas arriba citados y, sobre todo, el de la propagación de un teatro popular y de crítica social y la búsqueda de un público popular nuevo. Este último lema estará presente en toda la producción teatral de nuestro autor, sobre todo, en el lenguaje, según evidenciaremos más tarde.

Alonso de Santos ha reconocido, en más de una ocasión, la gran formación y útil aportación teatrales que había adquirido de sus numerosas actividades dentro del Teatro Independiente. De esta misma experiencia vital y profesional, dice lo siguiente:

Durante mi larga época (quince años) de teatro independiente tuve que asumir, al igual que muchos de mis compañeros, las diversas tareas de actor, director, autor, técnico, tramoyista, promotor, escenográfico, chofer, mozo de carga, y todas y cada una de las mil actividades que implica el montaje de un espectáculo, desde el momento de su concepción hasta el de su representación.<sup>16</sup>

Este aprendizaje, educación y, además, experiencia adquiridos de su pertenencia al Teatro Independiente y, además, de su duro trabajo en el Teatro Libre de Madrid, que del seno de aquél salió en 1970, contribuyeron, aparte de que los críticos le dieran la famosa etiqueta de "hombre de teatro", a formarle teatralmente para que creara —como

---

<sup>15</sup> Wilfried Floeck, "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", op. cit., pág. 4.

<sup>16</sup> J. L. Alonso de Santos, "Principio y fin del Teatro Independiente", *Campus*, Universidad de Murcia, núm. 31, abril de 1989, pág. web .cit.

vamos a ver en la presente— personajes reconocibles y creíbles que viven en la escena un verdadero conflicto dramático. Según estas palabras de Andrés Amorós:

Nadie puede negar que Alonso de Santos es, ante todo, un *hombre de teatro*. Si no me equivoco, en el teatro lo ha hecho casi todo, además de escribirlo: interpretarlo, dirigirlo, enseñarlo (es, desde 1987, profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid), organizar la representación y recorrer con el autobús, como los cómicos de la legua, muchas carreteras españolas. Indudable parece que todo ese aprendizaje le ha sido utilísimo a la hora de hacer vivir sobre las tablas un conflicto dramático y crear unos personajes creíbles<sup>17</sup>.

En efecto, la absoluta necesidad de tener textos preparados para los actores del Teatro Libre de Madrid fue la que le llevó a Alonso de Santos a ejercer, al lado de las tareas de dirección, las de dramaturgo también. Por tanto, escribió, en 1975, su primera obra, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, donde gozó de gran éxito tanto a nivel de público como de crítica<sup>18</sup>. Desde aquel entonces empezaron a crecer sus creaciones artísticas.

A continuación, citamos la producción teatral —incluidas obras de teatro infantil y versiones de obras de otros autores— que Alonso de Santos había estrenado durante el lapso comprendido entre 1975-1998. De sus obras teatrales, podemos mencionar: *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (1975); *Del laberinto al 30* (1979); *El álbum familiar* (1982); *Golfus Emerita* (1982); *El gran Pudini* (1983); *La estanquera de Vallecas* (1985); *Bajarse al moro* (1985); *La última pirueta* (1986); *Fuera de quicio* (1987); *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1989); *Pares y Nines* (1989); y *El demonio, el mundo y mi carne* (ni estrenada ni publicada, pero escrita durante este lapso).

De sus obras de teatro infantil, podemos citar estas dos: *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* (1980); y *Besos para la bella durmiente* (1984).

De sus versiones de obras de autores clásicos tanto extranjeros como españoles y, además, de autores modernos tanto internacionales como nacionales, podemos decir: *El farsante del mundo occidental*, de J. Synge (1971); *Horacios y Curiacios*, de B. Brecht (1971); *El auto del hombre*, sobre textos de Calderón de la Barca (1972); *Las aves*, de Aristófanes (1973); *El horroroso crimen de Peñaranda del campo*, de P. Baroja (1978); *En manos del enemigo*, de M. Gorki (1985); *¡Viva la ópera!*, de G. Donizetti (1986); *No puede ser... el guardar una mujer*, de A. Mortero (1987); *Los enredos de Scapin*, de Moliere (1987); y *Miles Gloriosus*, de Plauto (1989).

<sup>17</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 11-12.

<sup>18</sup> Sobre este mismo sentido, dice Julio Trenchas, en *El Mundo*, artículo que ha sido recogido por M<sup>a</sup> Teresa Olivera en su edición de la obra:

La seriedad, la búsqueda, el anhelo de hacer un teatro actual, libre y sin condicionamientos, resplandecen como propósitos únicos en la ejecutoria del grupo. Ahora acaban de estrenar el espectáculo titulado "¡Viva el duque, nuestro sueño!", original de uno de los componentes de "Teatro Libre". Se trata de José Luis Alonso, actor, autor, director, hombre llamado por todas las facetas del montaje escénico... [...]. La crítica y el público, unánimemente, se han pronunciado a favor de esta pieza donde el esperpento su humaniza.

Julio Trenchas, "¡Viva el duque, nuestro dueño!", *El Mundo*, 17 de enero de 1976; recogido por M<sup>a</sup> Teresa Olivera en su edición de *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, op. cit., pág. 174.

Este trabajo continuado convirtió, posiblemente, a Alonso de Santos en el autor español con obras —originales y adaptadas— más estrenadas durante la era democrática y más estudiadas y analizadas por los críticos, ensayistas y estudiosos del mundo teatral. De hecho, la lista de las ediciones críticas y los ensayos, que han estudiado las obras teatrales de Alonso de Santos durante este lapso temporal, es muy larga y densa, asunto que evidencia y materializa su gran importancia como una de las personalidades más representativas del panorama escénico español del último tercio del siglo pasado<sup>19</sup>. *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos* de la profesora —y esposa del conocido dramaturgo— Margarita Piñero llegó, en 2005, para culminar la investigación sobre la producción dramática de nuestro autor durante el lapso referido<sup>20</sup>. Esta fructífera carrera teatral hizo que Alonso de Santos fuera un autor de gran éxito tanto dentro como fuera de España. Muestra de esto es el gran número de premios y homenajes que cosechó<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Entre otros, citamos los siguientes ensayos y ediciones críticas: Andrés Amorós, "Prólogo" a su edición de *El Álbum Familiar. Bajarse al moro*, Espasa Calpe, colec. Austral, Madrid, 1992, págs. 9-41; y "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Clásicos-Castalia, Madrid, 1995, págs. 9-46; Fermín Cabal, "Alonso de Santos: un tren que viaja a alguna parte", *Primer Acto*, núm. 194, agosto-septiembre de 1982, págs. 42-55, artículo que posteriormente fue recogido en Fermín Cabal y J. L. Alonso de Santos, *Teatro español de los 80*, Fundamentos, Madrid, 1985, págs. 143-161; "Prólogo" a *La estanquera de Vallecas*, Biblioteca Antonio Machado, Madrid, 1986, págs. 9-13; Elisa Fernández Cambria, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente a Alonso de Santos)*, Editorial Escuela Española, Madrid, 1987, págs. 262-265; E. Pérez Rasilla y Margarita Piñero, "Introducción" a *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, Castalia Didáctica, Madrid, 2001, págs. 15-49; Eduardo Galán, "Prólogo" a *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, "Alonso de Santos o el arte de comunicarse con el público", Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 1991, págs. 7-11; Eduardo Haro Tecglen, "Prólogo", a *Bajarse al moro*, Ediciones de Cultura Hispánica del ICI, Madrid, 1985, págs. 7-19; Fernando Lázaro Carreter, "Prólogo" a *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, Vox, colec. La Farsa, Madrid, 1980, págs. 9-12; Wilfried Floeck, "Introducción" a su edición de *La última pirueta*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Antología Teatral Española, 1994, págs. 9-24; Gerardo Malla, "Prólogo" a *Fuera de quicio*, Biblioteca Antonio Machado, Madrid, 1988, págs. 7-10; José Luis Sánchez Ferrer, "Introducción" a *Bajarse al moro*, Anaya, colec. Nueva Biblioteca Didáctica, Madrid, 2001, págs. 9-28; Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de J. L. Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993; César Oliva, *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1989, págs. 447-450; M<sup>a</sup> Teresa Olivera, "Estudio preliminar" a su edición de *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, Alhambra, Madrid, 1988, págs. 1-57; Cristina Santolaria Solano, "El demonio, el mundo y mi carne, de J. L. Alonso de Santos: el eslabón que cierra una trilogía", *Teatro: Revista de estudios teatrales*, núm. 6-7, junio de 1995, Universidad de Alcalá de Henares, págs. 217-248; "Aproximación a la obra experimental de José Luis Alonso de Santos: "Del laberinto al 30", *Pliegos de la Ínsula Barataria: Revista de creación literaria y de filología*, núm. 3, 1996, págs. 163-172; y "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, núm. I, coord. por Giuseppe Di Stefano, Alessandro Martinengo y Tommaso Scarano, Pisa (Italia), 1998, págs. 176-194; y Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga, "Introducción" a su edición de *Bajarse al moro*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 1988, págs. 11-59.

<sup>20</sup> La condición de la profesora Margarita Piñero como gran conocedora del mundo de la escena y como esposa de Alonso de Santos le dio la oportunidad de entrar en el laboratorio de su imaginario donde se encuentran las herramientas con las que da forma dramática a sus obras. De ahí, hace un seguimiento exhaustivo y documentado de la etapa de formación de nuestro autor, de la de su investigación y práctica profesional y del complejo proceso de creación artística de sus cinco primeras obras: *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, *Del laberinto al 30*, *El álbum familiar*, *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*.

<sup>21</sup> Citamos entre otros: Premio Festival de Sitshes (1976), Premio Ciudad de Valladolid (1977), Premio Festival de Sitshes (1977), Premio Editorial Aguilar (1980), Premio Gallo Valleciano (1981), Accésit premio Lope de Vega Ayuntamiento de Madrid (1982), Homenaje Teatro Santa Cecilia, Ciudad de México (1984), Premio Tirso de Molina (1984), Premio el Espectador y la Crítica (1985), Premio Mayte (1985), Premio Radio España (1985), Premio Nacional de Teatro (1986), Premio Rojas Zorrilla de Toledo (1986), Premio Ciudad de Valladolid (1987) y Premio Banco de Andalucía (1988).



Como se ha señalado antes, la mágica combinación de las dos condiciones de Alonso de Santos, la de "hombre de teatro" —que procede de todos los conocimientos adquiridos por él en los escenarios de su etapa en el Teatro Independiente—, con la de "hombre teórico" —que es su reflexión sobre los materiales de la escritura dramática, basada en su trabajo como profesor en varias instituciones educativas—, produjo, pues, una teatralidad exitosa y tan elogiada por los críticos y estudiosos, y permitieron ver a un dramaturgo completo en el que se materializa la unión entre teoría y práctica.

### **La marginación y sus tipos durante el lapso (1975-1989).**

En efecto, el tratamiento de los marginados, perdedores y sufridores fue siempre el eje primordial del teatro de Alonso de Santos desde su primera obra. En este teatro, los marginados se presentan en enfrentamientos desiguales por las limitaciones que la realidad les ha impuesto y, por lo tanto, se ven obligados a aceptar al final un destino muy contrario a sus íntimos deseos. La insatisfacción por las miserables condiciones de estos marginados se basa en la responsabilidad de Alonso de Santos que le confiere su circunstancia de autor atento a los sufrimientos de una serie de personas con las que se encuentra cada día en la vida. En su "Nota del autor", escrita para la publicación de *La estanquera de Vallecas*, se pone de relieve esta responsabilidad de Alonso de Santos y, de ella, se alza una vez más el lema que incluye toda su creación teatral:

Durante siglos sólo se habló en el teatro de Dioses y Reyes. Luego pasó a los nobles Señores el protagonismo y, tras férrea lucha, la burguesía naciente logró apoderarse del arte escénico y hacer de él un confesionario exculpatorio de sus trapicheos sociales. [...] Al autor que estos suscribe —que presume de humilde cuna y condición—, le es sumamente difícil poder escribir acerca de Dioses, Reyes, Nobles Señores, ni Burguesía acomodada, porque, la verdad, no los conoce apenas —sólo los sufre—. Por eso anda detrás de los personajes que se levantan cada día en un mundo que no les pertenece buscando una razón para aguantar un poco más, sabiendo que hay que aferrarse a uno de los pocos troncos que hay en el mar, si te deja el que está agarrado antes, porque ¡ay! Ya no hay troncos libres.<sup>22</sup>

Al consultar el Diccionario de la Real Academia Española con el fin de saber qué significa el término "marginar" y sus consiguientes derivaciones, hemos encontrado las siguientes definiciones:

1. En primer lugar, el término "marginar" quiere decir: "(4). preterir a alguien, ponerlo o dejarlo al margen de alguna actividad; (5). prescindir o hacer caso omiso de alguien; y (6). poner o dejar a una persona o grupo en condiciones sociales, políticas o legales de inferioridad".
2. En segundo lugar, "marginación" significa: "acción y efecto de marginar a una persona o a un conjunto de personas de un asunto o actividad o de un medio social".

---

<sup>22</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*. Edición de Andrés Amorós, Clásicos-Castalia, Madrid, 1995, pág. 55.

3. En tercer lugar, "marginado" se trata de un: "(1). dicho de una persona o de un grupo: no integrado en la sociedad".
4. En cuarto lugar, "marginal" se refiere a: "(1). perteneciente o relativo al margen; (2). que está al margen;(4). dicho de una persona o de un grupo: que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas".
5. En último lugar, "marginalidad" se aplica a una: "situación de marginación o aislamiento de una persona o de una colectividad; falta de integración de una persona o de una colectividad en las normas sociales comúnmente admitidas<sup>23</sup>".

Creemos que las definiciones del término "marginar" y sus derivaciones son, en su mayoría, insuficientes, vagas e imprecisas porque estas palabras abarcan en sí otras significaciones y forman parte de materializarlas muchos factores que no se reducen únicamente al de la sociedad. Así que pensamos que el "marginado" puede ser también: persona económicamente pobre o que no tiene valor ideológicamente; puede aplicarse a unos individuos culturalmente muy groseros o que carecen de buena educación; puede significar una persona derrotada políticamente; puede aplicarse a un ser muy olvidado, aislado o ignorado humanamente; o que sus sentimientos se ven preteridos; o que su condición afectiva se le puso en último grado; puede aludir a un ser que se encuentra al margen de una situación o por fuera de las normas socialmente ya establecidas; que está muy lejos de alcanzarse psicológicamente; puede referirse a la persona que vive una situación de aislamiento y rechazo anímicos a causa de la falta de integración en un grupo o en la sociedad; y un sinnúmero de etcéteras que indican que el concepto podría tener, también, otras muchas relaciones con los contextos —aparte del de la sociedad— de la política, la economía, la cultura, la ideología, la psicología, la humanidad, los sentimientos, los afectos, la historia y, también, el sexo.

El término "marginado" —y sus consiguientes derivaciones— es, pues, amplio casi hasta la vaguedad donde cabían bajo su techo muchas y muy diferentes tipologías, formas y clases de marginación. Además, es muy confuso y está siempre en deuda a que esté unido y supeditado a otros factores y contextos, asunto que, aunque no produce del todo una definición exacta, determinada y completa del mismo, sí que reduce un poco el grado de su confusión.

De hecho, Alonso de Santos, desde *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975) hasta *Pares y Nines* (1989), procuró hacer de sus obras un verdadero espejo para materializar largos, veraces y detallados reportajes denunciatorios y testimoniales sobre los múltiples tipos de marginación. Eduardo Galán, en un ensayo que aborda la producción teatral de Alonso de Santos desde 1975 hasta 1989, enumeró así las clases de marginación y las obras alonsosantianas que las trataron:

---

<sup>23</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid, 2001.

marginación social (en "*¡Viva el duque, nuestro dueño!*", "*La estanquera de Vallecas*", y "*Bajarse al moro*"), marginación psicológica (en "*Fuera de quicio*"), marginación política y humana (en "*El álbum familiar*"), marginación afectiva y cultural (en "*La gran pirueta*" y en "*Pares y Nines*")<sup>24</sup>.

Por lo tanto, siguiendo esta clasificación de Eduardo Galán, vamos a realizar, a continuación, un tratamiento de la situación de los marginados de este lapso y a analizar los factores que dieron origen a su marginación. Además, vamos a relacionarlos con los de las obras finiseculares que tenemos por objetivo estudiar posteriormente, puesto que estamos muy convencidos de que esta obvia tendencia de Alonso de Santos de indagar y ahondar en la marginación se continúa, también, en las obras cuestión de estudio.

## 1. La marginación social.

Este apartado es el más gordo y denso entre los que abordan la marginación de los personajes alonsosantianos durante el lapso 1975-1989, porque en él se tratan tres de las bombas teatrales con las que nuestro autor irrumpió en el panorama escénico español durante aquel entonces. Los socialmente marginados son los que protagonizaron *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, su primer estreno, y *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, sus éxitos fulminantes que le hicieron nombre conocido dentro y fuera de España. Hay que tener en cuenta que, en estas tres obras, se abordan, al igual que el social, otros tipos de marginación. No obstante, el aspecto más característico que las distinguió de las demás obras de este lapso era su honda indagación en la marginación social.

*¡Viva el duque, nuestro dueño!* pone en escena las desaventuras que sufrían unos cómicos<sup>25</sup> durante su ensayo de la comedia "*El Duque de Gondomar*", obra que aspiran representar unos días más tarde ante el mismo Duque. En los ratos libres de entre cada una de las cinco jornadas que componen este ensayo, se ponen de relieve los problemas que padecían los miembros de esta compañía de cómicos —hambre, peste, miseria, desarraigo y pobreza—, los que dieron origen a su marginación social durante una de las épocas más miserables de la historia de España, el siglo XVII. En la acotación inicial de la obra, dice Alonso de Santos lo siguiente:

*Pinarillo castellano cerca del castillo se Simancas donde una compañía de cómicos de la lengua tiene asentados sus reales. Ropajes y máscaras cuelgan de los palotes de su vieja carreta. Malas caras de no comer en días. Andan en ensayos de la obra "El Duque de Gondomar" para representarla, Dios mediante, ante el mismísimo Duque, en conmemoración de la heroica batalla que libraran en estos lugares las tropas cristianas contra los sarracenos, hijos de Satanás. Están terminando de armar los últimos artilugios y cachivaches teatrales ante la mirada vigilante de Carcoma, que va de acá para allá ordenándolo todo a su gusto. Cogen instrumentos musicales al uso tales como flautas, panderos y vihuelas, y su sitúan para empezar, a una señal del autor, la magnífica y singular comedia. Estamos a finales del siglo XVII, como casi siempre*<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Eduardo Galán, "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 227, enero-marzo, 1989, pág. 41.

<sup>25</sup> Son ocho personajes que, en su mayoría, llevan nombres genéricos: Carcoma, Novales, Juliana, Simple, Cojo, Gallego y Tuerta.

<sup>26</sup> J. L. Alonso de Santos, *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, edición de M<sup>a</sup> Teresa Olivera, Alhambra, Madrid, 1988, pág. 64.

Esta acotación, aunque es densa, concisa y corta, tiene muchas dimensiones que detallaremos en los cuatro puntos siguientes:

1. En primer lugar, Alonso de Santos emplea en esta obra el procedimiento "el teatro en el teatro", una técnica muy recurrida por él en su producción teatral: *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1989); *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* (1980); *El demonio, el mundo y mi carne* (sin estrenar ni publicar); *La sombra del Tenorio* (1994); y *Un hombre de suerte* (2003). En todas estas obras, los personajes son cómicos o actores de teatro que representan, ensayan un género teatral o cuentan sus peripecias ocurridas durante sus carreras escénicas. No se olvide, en este mismo sentido, que *¡Viva el duque, nuestro dueño!* tiene estrecha relación con *La sombra del Tenorio* y *Un hombre de suerte*, asunto que estudiaremos detalladamente más tarde en el capítulo cuarto de esta Tesis<sup>27</sup>. "El teatro en el teatro" desempeña, entonces, un gran cometido en subrayar y focalizar la marginación social que sufrían estos personajes, pues se utilizaba para distanciar al espectador para que éste dispusiera de la necesaria perspectiva con el fin de analizar con mayor profundidad los mensajes y propuestas que encierra la obra, los que tienen, sobre todo, carácter tanto profesional como social. Según las siguientes palabras de M<sup>a</sup> Teresa Olivera:

Es este un medio de distanciamiento que provoca siempre la reflexión del espectador hacia las circunstancias reales en las que se desarrolla la vida de los cómicos, las cuales se enfocan tanto en un aspecto profesional como social. Por eso vemos que los cómicos, muchas veces, no están de acuerdo con el papel que tienen que representar<sup>28</sup>.

2. En segundo lugar, la última frase con la que terminó intencionadamente Alonso de Santos su acotación, encierra un apunte con doble sarcasmo marcadamente sociopolítico, que denuncia anacronismo<sup>29</sup> de invitaciones de inmovilismo: sarcasmo directo del siglo XVII y del desplome de la situación por la que pasaba el Imperio a todos los niveles<sup>30</sup>, y

<sup>27</sup> Saturnino Morales, protagonista de *La sombra del Tenorio*, es, al igual que los personajes de *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, actor cómico fracasado, pero ha sufrido toda su vida su injusto encasillamiento en el papel de criado. En la cama de la muerte, quería por primera y única vez representar el papel de señor e igualar al Tenorio que toda su vida sirvió con gran dedicación. Pero como vivió marginado, a lo largo de todas sus trayectorias vital, personal y profesional, muere el final perdedor en un hospital de caridad.

<sup>28</sup> M<sup>a</sup> Teresa Olivera, "Estudio preliminar" a su edición de *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, op. cit., pág. 11.

<sup>29</sup> Este anacronismo vuelve a materializarse evidentemente en su tragedia, *Yonquis y yanquis*, que vamos a estudiar más tarde en el segundo capítulo de la Tesis. En este sentido, hay que tener en consideración que Alonso de Santos critica, fuerte pero constructivamente, situaciones y problemas del entorno que tiene a su alrededor a fin de que se encuentren para los mismos soluciones y transformaciones positivas.

<sup>30</sup> En la "Nota del Programa" entregada durante el estreno de esta obra, confirmaba Alonso de Santos las siguientes ideas denunciatorias:

Estamos a finales del siglo XII y España ha pasado irremisiblemente a potencia de segundo orden. Económicamente está en la bancarrota. En medio de continuas guerras, es un barco a la deriva, con sólo un propósito: tapar, con su idealismo barroco y su pasado "heroico", la realidad del momento. Los campos están despoblados por el hambre, la peste, la guerra y la muerte. Una legión de vagabundos, mendigos, cómicos, pícaros, bandoleros e hidalgos miserables luchan por mantener los conceptos del honor y la honra, mientras en Europa el cientifismo abre nuevas formas del pensamiento.

J. L. Alonso de Santos, *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, edición de M<sup>a</sup> Teresa Olivera, op. cit., pág. 63.

otro indirecto del siglo XX en que España con la era de Franco estaba condenada, como el mítico Sísifo, a hacer un trabajo inútil sin ver, al cambio, resultados esperanzadores y satisfactorios. Sobre este sentido dice el profesor Miguel Medina Vicario:

En la primera edición de *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, cinco años después de su puesta en escena, el autor señala, burla burlando, y a través de una "simple" acotación, un dato inquietante: "*Estamos a finales del Siglo XVII, como casi siempre*". El apunte pretende un doble sarcasmo. Por un lado, la ironía aparece directa: España es país de querencias inmovilistas, anclado como un nuevo Prometeo a las escarpadas moles de su historia. [...]. Estábamos, afirma la acotación escrita en 1975, a finales del XVII, en el momento justo del "otro" desplome de diferente signo. Quizá es que España no sólo sea fiel al mito de Prometeo ya apuntado, sino también al de Sísifo, condenado a un trabajo inútil, sin horizonte alguno de esperanza<sup>31</sup>.

3. En tercer lugar, en esta misma acotación se ponen de relieve, además, otros apuntes de carácter social. La actividad de los cómicos era, primero, su único recurso económico para poder sobrevivir y, segundo, el medio de atracción social para la población durante el siglo XVII, donde los duques se divertían y los ciudadanos tomaban de los actores una referencia vital. Dentro de la comedia dice Cojo, refiriéndose a la actividad teatral de los cómicos durante esta época: "*(A carcoma, que anda también desolado)*. Si es que no se puede trabajar para duques, te lo he dicho mil veces. Cualquier plaza de pueblo es mejor, aunque nos tiren cosas"<sup>32</sup>. Miguel Medina Vicario afirma así este sentido:

Decir siglo XVII es afirmar que nos encontramos en el momento emblemático de nuestra escena, según insiste el esquema tradicional. Siglo de Oro para nuestro desarrollo dramático y de oropel para todo lo demás, donde el teatro no sólo se convierte en primerísima atracción social (el negocio más rentable en Madrid, según aseguran las crónicas), sino que, podría decirse, todo el país aparece como una dislocada puesta en escena: desde la arquitectura a la música, pasando por los signos externos que el ciudadano espectador copia de los actores<sup>33</sup>.

4. En cuarto lugar, se enfoca la situación social de España vista con los ojos de Carcoma y Alonso de Santos. En efecto, Carcoma —autor, primer cómico y amo del carro— es una contrafigura por excelencia de Alonso de Santos pues se reviven por las actividades del personaje de ficción muchas de las experiencias reales de su creador en su etapa de adscripción al Teatro Independiente: los dos son dueños de la compañía cuya dirección asumen, cuyas piezas escriben y en cuyo reparto participan, también, como primeros actores; ambos sufrían marginaciones por un denominador común: la peor situación por la que estaba pasando España a finales de los siglos XVII y XX; y el carro de Carcoma y el teatro ambulante de Alonso de Santos participaron en recorrer toda la geografía española para presentar sus actividades escénicas. M<sup>a</sup> Teresa Olivera afirma este mismo entender con las siguientes palabras:

<sup>31</sup> Miguel Medina Vicario, "La poética de Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 243, marzo-abril, 1992, págs. 96-105, la cita en págs. 98-99.

<sup>32</sup> J. L. Alonso de Santos, *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, edición de M<sup>a</sup> Teresa Olivera, op. cit., pág. 110.

<sup>33</sup> Miguel Medina Vicario, "La poética de Alonso de Santos", revis. cit., págs. 98-99.

Desde su primera obra, Alonso de Santos está enfocando la situación social española vista con los ojos del cómico: el carro de farsantes que dirige Carcoma es una proyección directa de la experiencia real del autor, en sus años del teatro independiente...<sup>34</sup>

Todas estas dimensiones son de carácter marcadamente social y que tienen por objetivo subrayar, enfocar la situación de España durante finales del siglo XVII —y metafóricamente los del XX— y materializar consiguientemente la marginación social que sufrían los miserables cómicos de esta compañía teatral. Veamos esta escena:

Tuerta. ¡Qué animales!  
Gallego. (*Vestido ya de moro*). Si todas las gentes tuviesen temor de Dios y de la Santísima Trinidad...  
Cojo. ¡Temor de Dios!... A más de un cómico le han quemado o le han puesto los sambenitos por nada.  
Novales. Eso es verdad. A mí me han contado que en Almagro, en tiempos del rey Felipe, quemaron a toda una compañía.  
Tuerta. ¡Jesús!  
Gallego. Algo habrán hecho.  
Novales. Por una comedia que representaron<sup>35</sup>.

La persecución injusta que padecían estos cómicos en su tiempo decadente no es muy lejos de la que sufrían, también, Alonso de Santos y su compañía durante la era de Franco por su pertenencia al Teatro Independiente, cuyos lemas antifranquistas hemos adelantamos anteriormente. Este mismo asunto lo afirma así Miguel Medina Vicario: "La realidad padecida por los integrantes del Teatro Independiente durante el período franquista (a punto de terminar cuando el espectáculo tocó tablas) también dejaba testimonios de una persecución no menos injusta en su rigor"<sup>36</sup>.

El conflicto principal de la obra se centra en los deseos, anhelos y esperanzas de estos cómicos para gozar de los galardones y dones del Duque después de representar su comedia ante él. Se vive, asimismo, una evidente tensión entre ellos durante los ensayos, desencadenada por su incomunicación y el empeoramiento de sus relaciones afectivas y convivenciales. Su ilusión choca terriblemente con el final porque el Duque no tendrá ganas de ver su comedia y preferirá celebrar las fiestas con toros. Este conflicto dual ilusión/desengaño subraya, resalta y evidencia una vez más la triste y dura realidad y la marginación que vivían y sufrían estos miserables personajes. Es un desengaño total que empujó a Carcoma a decir al final de la comedia que todos se han quedado "sin dineros, sin mulas y sin comedia"<sup>37</sup>.

Si *¡Viva el duque, nuestro dueño!* era una comedia sobre la España histórica del siglo XVII, su situación y su sociedad, *La estanquera de Vallecas* trata, a su vez, la del

---

<sup>34</sup> M<sup>a</sup> Teresa Olivera, "Estudio preliminar" a su edición de *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, op. cit., págs. 19-20.

<sup>35</sup> J. L. Alonso de Santos, *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, edición de M<sup>a</sup> Teresa Olivera, op. cit., 69.

<sup>36</sup> Miguel Medina Vicario, "La poética de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 98.

<sup>37</sup> J. L. Alonso de Santos, *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, edición de M<sup>a</sup> Teresa Olivera, op. cit., pág. 110.

final del XX y el entorno urbano y madrileño en que vive Alonso de Santos. A pesar de esto, la índole de los personajes nunca ha cambiado y sigue siendo la misma: el pueblo y sus ciudadanos marginados. No sólo los personajes elegidos son los que demuestran el empeño de nuestro autor en reflejar la situación social y el entorno que le rodea durante el momento de la escritura de la obra, sino también el barrio popular en donde se ubica el estanco en el que se desarrolla la acción teatral, Vallecas. La elección de este barrio no es casual porque entraña fines filosóficos del autor y juega, también, gran cometido en el desarrollo de los conflictos con que se enfrentan los personajes marginados. Sobre este mismo sentido, dice Margarita Piñero:

La acción de la obra, como el propio título indica, transcurre en Vallecas, que no es cualquier barrio de Madrid y, por tanto, el hecho de que el autor haya elegido este barrio no es gratuito. La peculiaridad de esta elección va a connotar significativamente todo el sentido de la obra, es decir, el punto de vista filosófico que el autor va a proyectar sobre este texto y que, sin duda, vamos a observar de manera concreta y práctica en los conflictos que los personajes van a vivir en el escenario<sup>38</sup>.

Leandro y Tocho, dos albañiles en paro, irrumpen en un sábado en el estanco de la señora Justa para robarlo. Ante la resistencia de la dueña del local y su nieta, Ángeles, atracadores y atracadas acabaron por estar encerrados literalmente dentro del estanco y sitiados desde el exterior por las fuerzas del orden policial que acudió al lugar tras los gritos de las dos mujeres. Durante los cuatro cuadros que componen la obra se enfoca y resalta no sólo un estudio de la marginación social, ni una reflexión crítica de la realidad trascendente, sino también se materializa la principal esencia del teatro como terreno de conflictos entre contrarios. La verdad es que en esta comedia fuimos testigos de muchos conflictos desencadenados entre los personajes que se quedaron en una continua tensión dramática. En la opinión del profesor Andrés Amorós:

*La estanquera de Vallecas* no es un alegato, ni un estudio sobre la marginación, ni una reflexión crítica: es, ante todo y sobre todo, teatro. Está repleta de lo que constituye la raíz misma del fenómeno teatral: conflictos. Mantienen nuestro interés el conflicto de los atracadores y atracados; el conflicto de atracadores y atracados con el policía infiltrado; el conflicto —atracción y repulsión— de Tocho y la joven; al final, incluso, asoma el conflicto de Tocho y Leandro... Conflictos, conflictos, conflictos. Todos los personajes están en permanente tensión, todos luchan por defender su vida y alcanzar sus ilusiones<sup>39</sup>.

La crítica social que aparece en *La estanquera de Vallecas* —que apareció en *¡Viva el duque, nuestro dueño!* y que reaparecerá, también, en *Bajarse al moro*— viene de la tendencia de Alonso de Santos de achacar toda la responsabilidad a la sociedad y de exculpar comprensivamente a sus personajes marginados. Así que el comportamiento antisocial del que se encuentran acusados Tocho y Leandro no es más que una directa consecuencia del claro fracaso de los que gobiernan sin tener muy en cuenta satisfacer las necesidades de sus gobernados y proporcionarles vida digna y futuro mejor.

<sup>38</sup> Margarita Piñero, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 303.

<sup>39</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 27.

A primera vista, Tocho y Leandro —muy joven el primero, menos el segundo— se parecen delincuentes: entran a robar, utilizando la violencia para conseguir sus fines<sup>40</sup>. Pero, como su estancia en el local se ve obligadamente prolongada, se crea una relación cordial y un clima afectuoso entre los atracadores y las atracadas —al inicio del cuadro segundo de la obra los cuatro se echan a jugar las cartas— que contribuyen a destacar la marginación social que sufren todos por igual. Tocho y Leandro, exactamente como los jóvenes Ángel, Charly y Nono en *Yonquis y yanquis*, sufrían el problema del desempleo, asunto que les dejaba sin recursos económicos y les llevó, por tanto, a la delincuencia y a cometer actos de atracos<sup>41</sup>.

La relación entre los dos atracadores es muy curiosa pues la preocupación que siempre concede Leandro a Tocho y, asimismo, su capacidad de asumir el riesgo y la responsabilidad de todo lo que sucede reflejan hasta qué punto el mundo les es a los dos ancho, difícil y ajeno, asunto que les lleva a ser estrechamente unidos para enfrentarlo. Las capas ocultas de su ser aumenta una vez más el sentido de la solidaridad que les une y caracteriza: Tocho no tenía nadie en el mundo que le cuidara después de la muerte de su madre y Leandro sufría una insoportable soledad porque su mujer se ha ido con otro. Por lo tanto, se completaron mutuamente los dos: Tocho buscó en Leandro el carácter paternal de que nunca gozaba y éste encontró en aquél el hijo que no vio nacer. Veamos cómo refleja Tocho la unión que les distinguía a los dos justo en el momento en el que pensaba Leandro en la entrega incondicional a la policía:

Tocho. Venga, Leandro, no seas así. ¿Te acuerdas el día que nos llevamos el cochazo aquel y nos fuimos a Benidor? ¿Qué? ¿Nos cogieron? ¡Nada! Como dos marqueses allí los dos, ¿o no? ¿Te acuerdas de cómo nos metíamos en el mar entre los franchutes? Y casi ligamos y todo... Porque se te notaba la raya de la camiseta, que si no... (*A Ángeles*). Nos echan a todos del tajo, va éste y dice: "¡Que nos mandan a divertirnos, Tocho!" Ligamos el primer cochazo que pillamos, lo que habíamos cobrado y hale, ¡carretera! Los dueños del mundo, ¡coño! Los dueños del mundo, los dos<sup>42</sup>.

La relación entre la señora Justa y su nieta no presenta menos solidaridad y unión que las de los atracadores. La señora Justa es viuda de guardia civil que murió y le dejó este estanco de tabacos para poder sobrevivir y mantener a Ángeles cuyos padres

<sup>40</sup> La violencia como tema frecuente en la producción teatral de nuestro autor relaciona *La estanquera de Vallecas* con obras finiseculares que estudiaremos respectivamente en esta Tesis: *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*. Con la primera de ellas se enlaza más la obra que tratamos arriba en lo que atañe a la existencia de una agresión que viene del mundo de fuera: la señora Justa, Ángeles, Leandro y Tocho, en *La estanquera de Vallecas*, al igual que Mauro y su hermano Abel, en *Trampa para pájaros*, acababan por estar encerrados y rodeados desde el exterior por una fuerza opresiva que tiende a destruirlos.

<sup>41</sup> En el segundo capítulo en que estudiaremos *Yonquis y yanquis*, veremos cómo Alonso de Santos hace focos a otro barrio, como el de Vallecas, pero esta vez desde fuera, que no goza del placer de la sociedad del bienestar y en donde crecen problemas como el desempleo, la delincuencia, las drogas, la prostitución, el alcoholismo y, además, el pillaje. El joven marginal Ángel en esa obra, al igual que Leandro aquí, celebrará su cumpleaños durante el momento de la acción teatral. Podremos ver, también, que muchos de los rasgos de Tocho serán reproducidos en Nono y Charly, sobre todo, éste último quien imita a los protagonistas del cine como el joven protagonista de *La estanquera de Vallecas*. No se olvide cómo se mostró Tocho al principio de la obra: "¡Manos arriba! ¡Esto es un atraco, como en el cine!".

J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, edición de Andrés Amorós, op. cit., pág. 57.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, págs. 104-105.



murieron, también, y la dejaron en el seno de su abuela. La nieta adora a su abuela, pues, para ella, es la que mejor hace todas las cosas: que canta, baila, juega las cartas, etc., entre todas las mujeres del barrio. La señora Justa es una viva materialización de carne y hueso de las características peculiares del barrio de Vallecas que el autor eligió como lugar de los acontecimientos. Vallecas es uno de los barrios urbanos del extrarradio de Madrid cuyos habitantes son, en su mayoría, de procedencia popular y rural<sup>43</sup>, cosa que si aumenta la carga crítica del autor en los aspectos sociales, materializa también otro tipo de marginación que sufrían y padecían los personajes, la cultural. Este último tipo, lo abordaremos en el contexto de esta introducción.

Resultó curioso ver, pues, que dos marginados como Leandro y Tocho se unen para apretar una vez más la mísera marginación de otras dos personas sufridoras como la estanquera y su nieta. Pero esto ocurrió, por lo menos, al principio donde tuvo lugar entre los dos bandos un conflicto de relación y una dialéctica de metas contrarias. Un poco más tarde, las dos mujeres, al verse cómo Leandro y Tocho les participan la misma marginación social que sufren, sintieron simpatía por ellos y trataron de ayudarlos como puedan en otro conflicto de situación con los hombres de la policía en el exterior. Así, el estanco se cubra, al igual que los personajes, protagonismo al ser rodeado desde fuera por las voces de los megáfonos, los gritos y golpes de los vecinos, los focos de luz y las sirenas de los coches de policía y ambulancia. Como los miserables cómicos, en *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, no pudieron conseguir sus metas, los dos marginados Tocho y Leandro, en *La estanquera de Vallecas*, no lograron las suyas donde acabaron, además, perdedores en manos de los representantes de la fuerza social. Dice Alonso de Santos en su "Nota del autor", escrita para la edición de la obra:

A propósito del tema, les diré que recibí últimamente carta de Leandro desde Carabanchel, donde reside en la tercera galería, y por lo que me cuenta de allí he comprendido perfectamente algo que siempre me extrañó cuando sucedieron los hechos de esta obra: por qué no salían y se entregaban<sup>44</sup>.

*Bajarse al moro* es la tercera pieza que completa este tratamiento concentrado y rápido de las obras que materializan y demuestran la marginación social en el teatro de Alonso de Santos durante el lapso 1975-1989. Chusa (una chica muy liberada que vive de "bajar al moro" para comprar drogas), Jaimito (su primo y artesano que vive de hacer sandalias de cuero) y Alberto (policía y amigo de la infancia de Jaimito) viven todos en una "habitación destartada de una calle céntrica del Madrid antiguo"<sup>45</sup>. Su convivencia extraña se vio alterada totalmente por la aparición en su casa de Elena, una universitaria acomodada que buscaba aventuras y libertad.

<sup>43</sup> Dice Alonso de Santos en la presentación de la señora Justa: "*Detrás del mostrador de pino despacha una anciana de aspecto rural*". Ibid., pág. 57.

<sup>44</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, edición de Andrés Amorós, op. cit., págs. 55-56.

<sup>45</sup> J. L. Alonso de Santos, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, edición de Andrés Amorós, Espasa-Clape, colec. Austral, Madrid, 1992, pág. 117.

El inicial equilibrio entre estos tres jóvenes, basado principalmente en el amor (Chusa y Alberto tienen unas relaciones amorosas) y la amistad, se romperá pronto por la nueva conviviente, cuya llegada a casa se trata del incidente que desencadenará los conflictos de la obra. Elena quiere seguir los pasos de su recién amiga Chusa, "bajando al moro" para traer hachís y escondiéndolo en la vagina. No obstante, como Elena es virgen, resulta aparecer un problema y, con el modo de solucionarlo, aparecerán otros dos. Alberto es el que debe solucionar este problema bajo la insistencia de Chusa. El asunto tardará mucho por las entradas frecuentes de la madre de Alberto y, asimismo, por la presencia inesperada de dos delincuentes drogadictos<sup>46</sup>.

La cordialidad y camaradería que, hasta el momento, envolvían las relaciones afectivas de estos cuatro jóvenes no tardarán en cambiarse porque Alberto y Elena ya se enamoran y empiezan a trasladarse a un apartamento en Móstoles, con todas las alegrías de la madre y el padre del primero, y la de segunda, (éstos dos últimos no aparecen en escena más que como referencias). Mientras tanto, Chusa "se ha bajado al moro" y, en su vuelta, la detiene la policía. Jaimito, que se ha herido involuntariamente por Alberto, trata de despertar en éste los buenos días y amistosos sentimientos del pasado para que, siendo policía, ayude a Chusa. No obstante, Alberto, cobardemente, rechaza y prefiere responder a la invitación de los padres para integrarse en la sociedad decente. Los dos protagonistas principales, Jaimito y Chusa, que ya logró salir de la comisaría, quedan al final de la comedia abandonados en su mundo marginal y compartiéndose mutuamente la soledad. Al igual que las dos comedias anteriores, aquí los protagonistas no pudieron conseguir sus metas, ni Chusa pudo recuperar a su chico Alberto, ni tampoco Jaimito logró declarar su íntimo amor a Elena. A pesar de esto, se destaca al final una invitación a la esperanza, donde la protagonista marginal —cuyo primo califica como "monja recogetodo"— dice en referencia a su mundo liberal: "[Traeré] a todo el que encuentre, ¿oyes? A todo el que encuentre y no tenga adónde ir"<sup>47</sup>. Dice Andrés Amorós:

Así, se cierra el círculo teatral. Los falsos *progres* se han quitado la careta, la sociedad los ha devorado. Los sueños *modernos* de vivir en pacífica comunidad, sin celos ni rivalidades, eran utopías. ¿Todo ha salido mal? Parece que sí. Pero Chusa —Como Benina, como la Auvergant a la que canta Georges Brassens— seguirá abriendo su casa y su corazón "a todo el que encuentre y no tenga adónde ir". Y Jaimito también: aunque proteste, aunque esta vez —y la próxima, casi seguro— les haya ido mal. No es eso lo que importa. Lo dijo para siempre don Quijote: "Bien podrán los encantadores quitarme la ventura; pero el esfuerzo y el ánimo, será imposible"<sup>48</sup>.

Al igual de lo que vimos en *¡Viva el duque, nuestro dueño!* y en *La estanquera de Vallecas*, Alonso de Santos, en *Bajarse al moro*, trata de realizar una crítica social y una denuncia de la marginación de los personajes condenados por la sociedad como no

<sup>46</sup> El mundo de las drogas y delincuencia llega a ser una gran constante en toda la producción teatral de Alonso de Santos, no sólo en el lapso 1975-1989, cuya obra más representativa es la que tratamos arriba, sino también en la década final de siglo, conforme a lo que demostraremos en los capítulos segundo y tercero de la presente en donde vamos a estudiar respectivamente a *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*.

<sup>47</sup> J. L. Alonso de Santos, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, edición de Andrés Amorós, op. cit., pág. 184.

<sup>48</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *El álbum familiar. Bajarse al moro*, op. cit., pág. 41.

integrados. En esta obra, nuestro autor mostró, pues, dos mundos enfrentados: el mundo marginal —el de la vida al margen de la sociedad establecida—, cuyos atractivos son la libertad, aventura, amistad, alegría, placer, diversión, amor libre, en frente al mundo organizado—, el de la sociedad decente—, que le atraen un piso, coche, trabajo, familia, hijos, dinero, seguridad y estabilidad. Lo que pasa es que en el primer mundo no hay traiciones, celos, rivalidades, individualismo ni egoísmo. Alberto y Elena, después de gozar de los atractivos de este mundo les han traicionado a Chusa y Jaimito y han huido al otro mundo establecido con sus normas y tradiciones y, en esto mismo, se materializa la crítica social de Alonso de Santos: es la sociedad la que exige otras lacras morales que rechaza el primer mundo. En este mismo sentido, dice Eduardo Galán lo siguiente:

Creemos que el gran mérito de José Luis Alonso de Santos —aparte de su excelente carpintería teatral, de sus hallazgos lingüísticos y del análisis psicológico de uno de sus personajes (Alberto)— se centra en la crítica social. El individuo se ve atrapado en el mundo actual: por una parte, la sociedad dominante (sociedad "decente"), el mundo impuesto, y, por otra parte, la vida libre al margen de la moral social, al margen de lo establecido. No hay escapatoria. Alberto y Elena, presionados por sus padres, irán progresivamente alejándose de sus amigos, traicionándolos y traicionándose a sí mismos. Ambos mundos han tenido sus redes, les han ofrecido sus atractivos. Y tras haber disfrutado del mundo libre, de la sociedad marginal, Elena y Alberto caminan hacia el mundo rígido de la moral y las convenciones. Pero en ese camino es necesario abandonar viejos sentimientos y fortalecer el espíritu práctico y el individualismo egoísta. La elección es tremenda: la sociedad exige continuas renunciaciones a sus ideales, continuas traiciones<sup>49</sup>.

Ahora bien, en *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, en *La estanquera de Vallecas* y en *Bajarse al moro*, pudo Alonso de Santos crear comedias con todos los ingredientes necesarios para llamar la atención de su público, entre los cuales es el lenguaje marginal. El conjunto de los personajes que puebla en estas tres obras está formado, pues, por los marginados y perdedores por los que Alonso de Santos siempre se sintió simpatía muy notada en todo su teatro. Por su procedencia pobre y modesta crecen en su boca muchos de los rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxicos populares que si dotan, de un lado, las obras en que aparecen de un registro lingüístico muy próximo a la realidad, evidencian y materializan, de otro, otro tipo de marginación que padecían, el cultural, dados la carencia de cultura, el pobre margen cultural o la ignorancia que sufrían según las comedias en que aparecen.

*¡Viva el duque, nuestro dueño!*, como es "teatro en el teatro" en donde se recreaba otra comedia —*El Duque de Gondomar*—, se distingue de *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* por su ambientación histórica y, por consiguiente, es frecuente en ella el empleo de numerosos arcaísmos léxicos y sintácticos del Siglo de Oro<sup>50</sup>. Salvo esto, se caracterizaran estas tres obras de Alonso de Santos por su lenguaje coloquial, popular, desgarrado, barriobajero, fresco, espontáneo y natural. *Yonquis y yanquis*, *Salvajes* y, en

<sup>49</sup> Eduardo Galán, "Dos mundos frente a frente", *Primer Acto*, núm. 210-211, septiembre-diciembre de 1985, págs. 50-53; la cita en pág. 50.

<sup>50</sup> Entre ellos, podemos mencionar: "fermosas", "fizo", "filla", "aquestos", "agora", "vuesos", "vuesas", "ansí", "malhaya", "vendilos", "gastélos", "gozólo", "ejecutóla", "querella", "es llegado", "habemos", etc.

menor grado, *Trampa para pájaros*, *La sombra del Tenorio* y *Dígaselo con valium* — obras finiseculares que estudiaremos a continuación— no son más que una continuación de esta tendencia alonsosantiana de ahondar e indagar en la marginación cultural de sus personajes. Dada la gran riqueza de los rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxicos populares yacentes en el texto de estas tres obras, vemos adecuado concentrarlos, ordenarlos, retomarlos y, al final, darlos la siguiente forma esquemática. Los ejemplos que vamos a mencionar son de las ediciones referidas abajo<sup>51</sup>.

- Rasgos fonológicos populares.

En este punto, crecen mucho en las bocas de los personajes de estas tres obras algunos de los rasgos fonológicos populares como las eliminaciones de ciertas letras, los eufemismos, las apócope y, además, las contracciones de vocales. Merece mencionar, en este sentido, que estos rasgos fonológicos pueden aparecer a la vez en todas las tres obras o en cada una de ellas aparte.

Tabla núm. 1.

Personaje	Obra	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Nicanor	¡Viva el duque...!	Eliminación de la "-d" intervocálica de los participios verbales, sustantivos y adjetivos, siendo "-ao" en vez de "-ado". Eliminación de la "-d" intervocálica de los sustantivos y adjetivos, contrayéndose las dos "a" en una "á" acentuada.	- No haber mirado... ¡Mira el <i>delicao</i> ! Te acordaste de cuando te dieron la <i>zurriá</i> de vergajazos con penca ancha por tener la mano demasiado larga, ¿eh?	68
			- El nublado que se armó y la <i>granizá</i> que caía, ¿qué?	71
Novales	- Le llaman el <i>hechizao</i> .		72	
Abuela	- ¡Mecagüen hasta en la leche que <i>habéis mamar</i> !		59	
	- ¡Quieto, <i>desgraciao</i> , que me hundes en la miseria!		61	
	- Y a ver si todavía me busco un disgusto por <i>haberle endiñao</i> a ese los golpes por vuestra culpa.		98	
Tocho	- Pues sí que <i>hemos dao</i> en hueso, con la tía esta.		60	
	- No estaba dormido, no vayas a creer. Sólo <i>me había quedao</i> un poco traspuesto.	99		
	- Pero bueno, no <i>ha colao</i> , ¿o no?	100		
	- ¿Habías estado alguna vez metido en un <i>fragao</i> como éste	100		
Leandro		- Ha venido la vieja y <i>se ha llevao</i> a la niña.	99	

<sup>51</sup> J. L. Alonso de Santos, *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, edición de M<sup>a</sup> Teresa Olivera, op. cit.; J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, edición de Andrés Amorós, op. cit.; y J. L. Alonso de Santos, *El álbum Familiar. Bajarse al moro*, edición de Andrés Amorós, op. cit.

Jaimito	Bajarse la moro		- Te llevas las pelas, y la llave, y me dejas aquí <i>colgao</i> , sin un duro...	118
			- ¿Y yo no? Estoy metido en un <i>fregao</i> también de aquí te espero.	182
			- ...o vivas como quieras, sin tener que estar ahí como un <i>pringao</i> toda la vida...	184
Elena			- Qué <i>demasiao</i> .	129
Chusa			- Sacas un porro, se corre el asunto, y ya <i>te has liao</i> .	132
Alberto			- Tú estás <i>pirao</i> . Si nos das a uno...	154

Tabla núm. 2.

Personaje	Obra	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Gallego	¡Viva ...!	Eufemismos que tratan de evitar, con una transcripción fonética muy popular, las expresiones malsonantes como: "me cago en...", siendo "mecagüen".	- ...de todo, de todo. Unas ollas... ¡Así! ¡ <i>Mecagüenlá!</i> ...	81
Carcoma			- ¿Qué sí?, ¿Qué te las han quitado?... ¡ <i>Mecagüen</i> la leche!	102
Abuela	La estanquera...		- ¡ <i>Mecagüen</i> hasta en la leche que habéis mamao!	59
Leandro			- ¡Te quieres estar quieto de una puñetera vez! ¡ <i>Mecagüen</i> la leche!	65
Policía			- ¡Ay! ¡ <i>Me cagüen</i> hasta en la...!	110

Tabla núm. 3.

Personaje	Obra	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Tocho	La estanquera de Vallecas	Apócope de preposiciones: "pa" por "para"; de pronombres: "usté" por "usted"; y de verbos: "tié" por "tiene". Hay, también, apócopies de sustantivos con la eliminación de la "-d" final, acentuando la vocal que la precede como ocurre en "verdá" por "verdad".	- No nos busque complicaciones y a lo mejor le dejamos <i>pa</i> la compra de mañana.	58
			- ¡Venga, rápido!, el dinero, <i>ques pa</i> hoy	59
			- Y qué, ¿la vieja te tiene en conserva como los tomates <i>pa</i> meterte monja?	72
			- Es que si llega a haber dos se van todos <i>pa</i> la otra.	87
			- ¡Se quiere <i>usté</i> callar de una vez!	106
			- Usted porque tiene un estanco. Gajes de viuda de guardia civil, ¿ <i>verdá?</i>	108
Leandro			- Dígaless <i>usté</i> que no intenten entrar o dejamos viuda a su mujer.	81
			- Y ha cogido una manía con los de embarazada, que <i>pa qué</i> .	96
Abuela			- <i>Pa mí</i> las diez de últimas	75
			- Es que sois de lo que no hay. Bueno, <i>pa</i> que no digáis. Sólo unas vueltas.	86
			- Era lo que me faltaba <i>pal</i> duro.	96
			- Es que tié coña la cosa.	106

Tabla núm. 4.

Personaje	Obra	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Tocho	La estanquera de Vallecas	Apócope de sustantivos muy usados en medios populares. Hay, también, pocos casos de disimilaciones de la vocal átona inicial	- ¡Venga, rápido!, el dinero, <i>ques pa</i> hoy.	59
Ángeles			- ¿Qué pasa? ¡ <i>Tranqui</i> , Leandro!	61
Leandro			- Adelante, <i>caperú</i> , la puerta no está cerrada con llave.	68
			- Te dije que olía a <i>poli</i> de aquí a Lima.	70
			- Pues decís a <i>los polis</i> que somos unos parientes que hemos venido a pasar unos días y ya está. Arreglado, ¿lo ves?	94
			- Deja viuda y tres hijos. Uno en la " <i>mili</i> ".	64
			- No somos <i>creminales</i> .	68
			- ¿Cuándo ha salido del <i>manecomio</i> , la loca?	69
Chusa	Bajarse al moro		- Pero nosotras en plan <i>tranqui</i> , nos vamos rápido para Chagüe, que allí ya es otra cosa.	129
Jaimito			- Nos juntábamos allí un montón de tíos todos los días. Parecía <i>la mili</i> .	146
Alberto			- Nos sentamos y hablamos <i>tranquis</i> , tíos, entre colegas, ¿no?	152

Tabla núm. 5.

Personaje	Obra	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Abuela	La estanquera ...	Hay, también, las contracciones populares para evitar la repetición de la vocal como ocurre en " <i>ques</i> " por " <i>que es</i> ", en " <i>quel</i> ", por " <i>que el</i> " y en " <i>sos</i> " por " <i>se os</i> ".	- ¡Venga, rápido!, el dinero, <i>ques pa</i> hoy.	59
			- Yo no tengo principios, y no como los jóvenes de hoy, que sois peor <i>quel</i> diablo. ¡Mala peste <i>sos</i> trague!	61
			- Era lo que me faltaba <i>pal</i> duro.	96
Leandro			- ¡Más difícil esto <i>quel</i> Banco España!	62
Tocho			- Más <i>quel</i> aire que respiro y más que la mare mía.	92

#### - Rasgos morfológicos populares.

En este punto, vemos que es muy frecuente en la boca de todos los personajes de *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* la utilización de algunos sufijos que introducen los diminutivos y aumentativos.

Tabla núm. 6.

Personaje	Obra	Rasgo morfológico popular	Ejemplos	Pág.
Leandro	La estanquera ...	Diminutivos como "-ito/a", "-illo/a" con valor afectivo, irónico o despectivo según se corresponda.	- Tú, <i>quietecita</i> ahí, sin moverte.	66
			- Tenga usted, tómese un <i>cafecito</i> , le sentará bien.	79
			- No me venga con gaitas que ya soy <i>mayorcito</i> y yo tampoco me chupo los dedos.	95

Abuela			- Sí <i>cargadito</i> . - Quiere una <i>copita</i> . - Tú un <i>chupito</i> sólo, niña, que luego no duermes. - Tienes menos sesos que un <i>mosquito</i> .	76 79 83 104
Tocho			- Se lo dices desde aquí, <i>altito</i> , para que te oigan. - ¡Joder con <i>la ancianita</i> ! - Por eso me gustas tú, porque eres un <i>pastelillo</i> de nata.	80 85 91
Elena			- Es <i>igualita</i> que esas que llevan los...	120
Chusa			- Deja a tu madre, que haga lo que le dé la gana, que ya es <i>mayorcita</i> . - Seguro que nos encontramos a alguien conocido en él, <i>basquilla</i> . - Allí, en Chgüe, dormimos la primera noche, en una pensión muy bonita que hay, <i>chiquitita</i> .	124 128 129
Alberto			- Cualquier día me toca ir a detenerla, fíjate el <i>numerito</i> . - La han pillado con todo. La tienen en el <i>cuartelillo</i> de la estación.	124 167
Jaimito			- Un poco de <i>mosiquita</i> para ir creando ambiente. - Éstos ya están en el bote. Su <i>pisito</i> , el sueldo al mes, la tele, los niños... - Oye, ya estoy sin <i>papelillo</i> otra vez, ¿tienes?	137 182 184

Tabla núm. 7.

Personaje	Obra	Rasgo morfológico popular	Ejemplos	Pág.
Nicanor	¡Viva el duque, ...!	Aumentativos como "-azo/a" y "-ón/a". Hay, veces, sufijos como "-ete", "-ote" o "-ota" usados con valores despectivos o cariñosos según los casos.	- Te acordaste de cuando le dieron la zurriá de <i>vergajazos</i> con penca ancha por tener la mano demasiado larga.	68
Gallego			- Tú, Nicanor, que eres un <i>tragón</i> , ¿no te puedes aguantar como nos aguantamos todos?	100
Tuerta			-Y de un <i>arcabuzazo</i> le dieron sin pie	101
Juliana			- Habrás echado a perder la piedra con esta <i>cabezota</i> que tienes.	102
Abuela	La estanquera de Vallecas		-¡Dispara, escariote! ¡Dispara si tienes lo que tienes que tener! ¡ <i>Cabronazo</i> !	60
			- ¿Qué le habrá hecho a mi niña el <i>mariconazo</i> este?	73
Leandro			- Tú y las <i>bocazas</i> de tu abuela.	66
Tocho			- ¡Usted es un <i>bocazas</i> ! Usted es un <i>bocazas</i> , se lo digo yo. - Nos tomamos un <i>copazo</i> de anís a la salud de la abuela y nos ponemos bien, ¿no?	83 83

		- a la salud, <i>jugona</i> . - ¿No ves que es un <i>cabronazo</i> ? - Una cama cojojunda, un <i>cochazo</i> de Dios, una casa de aquí te espero, un dinero todos los meses.	83 88 100
Chusa		- Es peor el tren, que es un <i>latazo</i> . - Sécate, que vas a coger un <i>trancazo</i> si sigues ahí calado.	128 174
Jaimito	<i>Bajarse al moro</i>	- Ese Alberto es un <i>cabronazo</i> . - Me dan ganas de quitarme el ojo y reventar el mundo de un <i>ojazo</i> con él. - Parecería el terror de los mares, <i>cañonazo</i> va, <i>cañonazo</i> viene, a todos los <i>cabronazos</i> con dos ojos, dos piernas y porvenir, que se me pusieran por delante.	148 180 181

- Rasgos sintácticos populares.

En este punto, resaltaremos algunos rasgos sintácticos populares del habla de los personajes de *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* como es el caso del uso de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona; la utilización del artículo precediendo al nombre propio, casos de láismos y loísmos frecuentes; el uso incorrecto y popular de las dos preposiciones "a por".

Tabla núm. 8.

Personaje	Obra	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Carcoma	<i>¡Viva el duque...!</i>	Él, la + nombre propio.	- ¿Y quién va a hacer ahora el papel de <i>la Ana</i> ?, ¿tú?	66
Tuerta			- Yo siempre le digo a Juliana que me gustas más que <i>el Gallego</i> , y que Carcoma. Representando quiero decir	90
Juliana			- Si ha hecho bien <i>la Ana</i> en irse, que aquí sólo estamos de raspa y bulto, y ya estoy hasta de hacer el traidor....	96
Tocho	<i>La estanquera de Vallecas</i>		- Hay que celebrar el cumpleaños <i>del Leandro</i> , ¿a qué sí?	84
Ángeles			- Y usted no se arrime <i>al Leandro</i> , que la veo.	86
Abuela			- Aquí, vuestro compañero, <i>el Jerónimo</i> , que se ha puesto a hacer señales, pero se le ah visto el plumero - <i>El Leandro</i> lo arreglará, ya lo verás.	89 94
Jaimito	<i>Bajarse...</i>		- La abuela está como un tronco y <i>al Leandro</i> le he oído roncar.	91
			- <i>La Ángeles</i> , ni aunque la pase por encima el camión de la basura.	96
			- Se largó <i>la Chusa</i> anoche y me dejó sin un calvo.	122
			- ¡Qué cabrón <i>el Alberto</i> , madero, que es un madero!	172



En muchas ocasiones, hemos notado que el lenguaje popular se contagia, también, a las acotaciones del autor, sobre todo, en este aspecto sintáctico. Muestra de esto, mencionamos las siguientes acotaciones de *¡Viva el duque, nuestro dueño!*:

*"Al verle aparecer se colocan todos rápidamente en sus puestos, menos la Tuerta, que anda por allí con un casco que casi le tapa el único ojo bueno y un pica mellada", "Carcoma corrige algunas posiciones, se sube a la almena y desde allí haces señas a Nicanor. Echa éste una última mirada asesina a la Juliana, se ajusta el tambor, redobla y pregunta", "Han aparecido: la Juliana de Fernanda entre gasas de colores, el Cojo de monje santo y bueno, envuelto en manto clerical, y Carcoma de Gondomar como siempre", "Se decide entonces Gondomar y echa de su lado a latigazos a la Fernanda, que se lo ha merecido por hebrea y por hermosa", "Sale la Juliana del carro a medio quitar las ropas de Fernanda", "La Juliana se ajusta de nuevo las gasas, un tanto cansada porque las danzas hebreas agotan lo suyo y más estando preñada, pone rodilla en tierra y suelta un pareado a cada latigazo de Carcoma, al modo trágico", "Se va la Juliana refunfuñando", "Entra el Simple" y "Tiran unos y otros de la manta y acaban todos rodando por los suelos. La Juliana aferrada a ella".*

En este último sentido, no se olvide, también, que el autor dedicó así esta obra: "*A la Juliana*". Además, dada la evidente simpatía por los protagonistas marginados de su obra *La estanquera de Vallecas*, a Alonso de Santos se le notó su frecuente empleo de este rasgo al igual que sus personajes de ficción. Como botones de muestra, citamos esta antología de acotaciones:

*"Agarra el Tocho su viejo pistolón con las dos manos, y muy peliculero, se lo pone a la vieja en el hueco las sienas<sup>52</sup>", "Sube el Tocho las escaleras", "Vuelve el Tocho al oír el griterío, escaleras abajo", "El Tocho se acerca con la pistola y le cachea", "...y el Tocho, paseo va, paseo viene, en actitud de centinela", "Persigue la Abuela al Tocho a escobazos por todo el estanco, seguida de Ángeles y Leandro que tratan de sujetarla", "...y el Tocho está sorprendidísimo de que tan augusta persona se digne dirigirse a él", "Echa ahora el Tocho el blanco líquido en las pringosas copas hasta rebosar y la cosa empieza a tener color", "Se mete el Leandro separándolos, volviendo a colocar la mordaza a Policía y alejando a Tocho", "...y el Tocho, que hace guardia, se estira como un gato en la oscuridad", "La Abuela se vuelve un momento desde arriba y habla al Leandro", "El Tocho que se estaba haciendo el remolón, habla ahora a Leandro", "Y el Tocho se pierde en las alturas...", "El Tocho a su lado y Ángeles detrás", "Tapa el auricular del teléfono y habla al Tocho, ilusionado", "Se deja caer el Leandro desmadejado en los últimos escalones que crujen comprensivos", "Sube el Tocho", "Baja el Tocho y empieza a moverse como un león enjaulado de acá para allá..."*

Tabla núm. 9.

Personaje	Obra	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Abuela	<i>La estanquera de Vallecas</i>	Uso de "uno/a" con valor de primera persona	- Si sabrá <i>una</i> lo que dice y por qué lo dice.	96
			- A ver si no va a poder <i>una</i> cantar en su propia casa.	106

<sup>52</sup> Se detecta, también, otro rasgo sintáctico popular: la eliminación de la "de" de entre dos sustantivos. No se olvide, en este mismo sentido, que dentro de la obra *Tocho* empleó así este rasgo: "Ha sido ese hijo puta, seguro". Pág. 87.

Tabla núm. 10.

Personaje	Obra	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Tocho	<i>La estanquera de Vallecas</i>	Laísmos y loísmos frecuentes	- ¡Qué pasa! ¡La pasta o <i>la pego</i> un tiro, ya!	58
Leandro			- ¡Madre mía, que <i>me la como</i> [al pastel]!, ¡soy el lobo feroz y <i>me la como</i> !	
Ángeles			- ¡Suélteme, que <i>la doy una</i> que...!	61
Abuela			- ¡Ay, no, no, no... <i>no la haga daño</i> !	61
			- Pues <i>te la ha dado</i> [un peluco=reloj] con queso.	76

Tabla núm. 11.

Personaje	Obra	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Jaimito	<i>Bajarse al moro</i>	El uso incorrecto y popular de las dos preposiciones seguidas "a por".	- ¿No dijiste que ibas <i>a por</i> papelillo?	118
			- A mí, como un gilipollas, me nada <i>a por</i> patatas fritas.	148
Chusa			- No se atrevía a ir sola <i>a por</i> sus cosas por si estaba su madre, y ya nos quedamos allí a dormir.	118
			- Puedo ir <i>a por</i> más ropa si quieres el fin de semana, que no está mi madre; se va a la sierra.	127
Alberto			- Pero, mamá, sólo he venido <i>a por</i> la porra, de verdad, que se me había olvidado.	123
			- Ella sabía que si iba <i>a por</i> hachís la podían coger, ¿o no?	169
Elena			- Vino un día <i>a por</i> sal, y empezamos a hablar, a hablar.	166
			- He venido <i>a por</i> las cosas. Ahora viene Alberto.	177

## - Rasgos léxicos populares.

En este punto, hemos notado que en el lenguaje popular de los personajes de estas obras, sobre todo, *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, aparecen ciertas muletillas procedentes sobre todo de los verbos "venir, ir y andar" que, usados en imperativos, se han lexicalizado, han perdido su significado original. Además, es muy abundante la utilización de los vulgarismos, los neologismos, los gitanismos, los tacos barriobajeros, las palabras y expresiones malsonantes. Asimismo, son frecuentes las jergas juveniles con léxicos espaciales y los idiolectos de los ladrones y drogadictos.

Tabla núm. 12.

Personaje	Obra	Rasgo léxico popular	Ejemplos	Pág.
Tocho	<i>La estanquera</i>	Muletillas y lexicalización de algunos imperativos.	- ¡ <i>Venga</i> , que no nos hace tarde y nos van a cerrar!	58
			- ¡ <i>Anda</i> , si te atreves, hazlo, <i>anda</i> !	88
			- ¡ <i>Anda</i> , que las mujeres, no hay quien os entienda!	93

Leandro	Bajarse al moro	- Vete a explicárselo, <i>anda</i> . - <i>Venga</i> , hombre, no será para tanto.	64 79
Abuela		- <i>Anda</i> , y vete a hacer puñetas. - <i>Anda</i> , guasón, voy a bailar yo a mis años... - ¡ <i>Venga</i> , a dormir conmigo arriba, que aquí no se nos ha perdido nada!	80 86 99
Chusa		- <i>Venga</i> ya, no digas cosas raras. - <i>Venga</i> , deja eso ya y agarra.	130 157
Jaimito		- Yo creí que tú y Alberto... <i>vamos</i> , que tú y él... - Por favor, <i>venga</i> , somos amigos, ¿no?, por favor te lo pido, aunque sólo sea verla un momento... - <i>Anda</i> , tío, pues vete.	142 169 170
Elena		- <i>Anda</i> , guasón, que eres un guasón. - <i>Anda</i> que también, en qué hora se me ocurriría a mí.	146 177
Alberto		- <i>Anda</i> , guara la navaja esa, y vamos a hablar. - Pueden venir aquí. ¡Esta tía también! ¡ <i>Anda</i> que!	153 167

Tabla núm. 13.

Personaje	Obra	Rasgo léxico popular	Ejemplos	Pág.	
Nicanor	¡Viva el duque, nuestro dueño!	Vulgarismos, neologismos y gitanismos.	- Pues lo de ayer no fue nada comparado con las de antes. <i>Mismamente</i> vi yo como una de chico que duró dos días y dos noches.	68	
Simple			- Siempre <i>se está metiendo con</i> mi hermana.	80	
Carcoma			- Cuando terminemos se come... ¡Y dejemos ya de <i>liarla</i> !	80	
Tocho	La estanquera de Vallecas		- Oye, esta tía está <i>chunga</i> . - Hay una gorda ahí fuera animando <i>al personal</i> para <i>darnos el pasaporte</i> , que me está dando ganas de <i>mandarla al otro mundo</i> desde aquí, por <i>lianta</i> , por hija puta, y por gorda.	62  64-65	
Leandro			- Hay que pedir un médico que la arregle, no <i>la palme</i> encima y <i>nos la carguemos nosotros</i> .	67	
Abuela			- Y a ver si todavía me busco un disgusto por <i>haberle endiñado</i> a ese los golpes por vuestra culpa	98	
Jaimito	<i>Bajar</i> <i>se...</i>			- Se mete ahí el tío que te gusta con otra <i>chorva</i> y tú aquí, tan tranquilamente.	149

Tabla núm. 14.

Personaje	Obra	Rasgo léxico popular	Ejemplos	Pág.
Nicanor	<i>¡Viva el duque, nuestro dueño!</i>	Tacos barriobajeros, palabras y expresiones malsonantes.	- ¡La que nace puta muere puta! Yo no tengo la culpa de que el tabernero le enseñase dos pollos y se echase a correr tras él como alma que lleva el diablo.	66
Carcoma			- La mejor oportunidad de nuestra vida estropeada por esa buscapollas.	66
Cojo			- Lo que tenía que hacer es escribir otras obras y no éstas de lameculos.	98
Juliana			¡Y para que te enteres, eunuco de los huevos; yo sé muy bien quién se comió la paloma!, ¡tú!, ¡fuiste tú!	100
Tocho	<i>La estanquera de Vallecas</i>		- Va a aparecer que venimos de un bautizo, ¡no te jode!	59
			- ¡La madre del cordero!	62
			- Que se lo meta tu abuela, cuando despierte, por el culo.	63
			- ¡Hay que joderse! ¡Hay que joderse la que se ha armado en un momento!	64
Abuela			- ¡Mecagüen hasta en la leche que habéis mamao! ¡Canallas! ¡Hijos de mala madre!	59
			- ¡Dispara, Iscariote! ¡Dispara si tienes lo que tienes que tener! ¡Cabronazo!	60
Leandro			- ¡Cállese y no joda más! [...] A ver si así se está quieta y callada de una puta vez.	61
			- Sí, a Fidel Castro, ¡no te jode! ¡Tú estás gilipollas!	65
			- La cosa está jodida.	83
Chusa	<i>Bajarse al moro</i>		- Fíjate, montando una allí que te cagas.	129
Jaimito			- Nada, que no me han dejado verla. Y encima casi me gano un par de hostias.	168
			- Vete a tomar por culo de aquí, que no te quiero ni ver.	170
			- ¡Se ha caído la gorda! ¡De culo, en un charco! ¡Te meas si la ves!	180

En este aspecto crecen, también, las palabras y expresiones malsonantes, sobre todo, de los personajes de *Bajarse al moro*<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Aquí hay una breve antología: "no te jode", "se les jode el plan", "hay que joderse", "para que te jodas", "tú está jodido por lo que estás jodido", "tú puta madre", "estoy hecho volvo", "es que hay que joderse", "Corriendo con el culo colgando que iban esos dos chulos de mierda", "no jodas, Chusa", "Ahora mismo me voy a buscarle, y se lo planto en su cara para que se les joda la boda y se les amargue la luna de miel".

Tabla núm. 15.

Personaje	Obra	Rasgo léxico popular	Ejemplos	Pág.
Tocho	<i>La estanquera de Vallecas</i>	Jergas juveniles populares con léxicos espaciales.	- Apártate, Leandro, que me la cargo de un tiro.	60
Leandro			- Y usted que lo ve, miura, que es usted un miura de mucho cuidado, ¡chiflada!	70
			- Yo soy así, qué quieres que te diga. Si me gusta una titi; pues me gusta.	72
			- No te vas a dejar comer el coco por el gobernador, ¿no? ¿Tú lo conoces?	84
			- ¡Quieta, condenada, por mi madre que la rajo!	60
			- Si nos ponen un taxi nos damos el piro.	102
Jaimito	<i>Bajarse al moro</i>		- Tú desde luego <i> tienes mal caja</i> .	119
			- ¿pero tú le has explicado a ésta de qué va <i>el rollo</i> ?	120
			- A ti hoy <i>la goma de la olla no te cierra</i>	121
			- Tú eres una tía <i>tela de rara</i> .	121
Chusa			- Está [Alberto] <i>chachi</i> , te va a gustar.	120
			- Esta <i>de coña</i> .	124
			- Además, como es para recuperación de marginales, a nosotros nos <i>viene al pelo</i> .	127
Alberto			- Es que me va a <i>meter en un follón</i> .	124

Dada la abundancia de este rasgo en la boca de los personajes, sobre todo, de *Bajarse al moro*, mostramos abajo una antología<sup>54</sup>.

Tabla núm. 16.

Personaje	Obra	Rasgo léxico popular	Ejemplos	Pág.
Tocho	<i>La estanquera de Vallecas</i>	Idiolectos propios de los ladrones ( <i>La estanquera...</i> ) y de los drogadictos ( <i>Bajarse...</i> ).	- ¡ <i>La bofia</i> ! Ya están aquí <i>los veinte iguales</i> . Esto se anima, <i>tío</i> . Una... dos...tres... ¡Puff!, más de diez <i>lecheras</i> que traen... ¡Que somos sólo dos, <i>tíos</i> ; dónde vais tontos!	65
			- ¿Qué pasa? ¿Está <i>mal del tabique</i> ?	68
			- Éste no es un justo, señora. Éste es un <i>madero</i> .	71
			- Si nos cogen <i>nos hostian</i> , con gobernador y sin gobernador.	78

<sup>54</sup> Podemos mencionar estos siguientes ejemplos: "ir de cachondeo", "meterse en un mal rollo", "se mosquea", "dejarse sin un clavo", "es un mogollón", "dar mucho cante", "se ha enrollado bien", "se enrollan de puta madre", "ya verás qué punto tiene todo", "echándole morro a la vida", "eres una tía", "tío fetén", "deja de decir chorradas", "se le está acabando el chollo", "vaya corte", "me dan buscas", "vaya un lío", "no puedo meterme en este lío", "si me ven ahora con vosotros me la cargo", "tela de chongo estoy", "se ha largado, tía", "fue todo un lío", "tenía una cara de bueno que se la pisaba", "Voy a hacer otro té, pero especial, de los que te gustan a ti; un quitapenas moruno a tope. Pero no te pongas chungu, que ya verás cómo no pasa nada".

Leandro			- Por un montón de <i>calderilla</i> nos van a poner a caldo. Y del <i>talego</i> salimos de viejos, si salimos.	65
Jaimito	Bajarse al moro		- No viene en toda la noche, y ahora tan <i>pirada</i> como siempre. - Una <i>china</i> grande, pero no la tiro, que es lo único que nos queda. - Oye, no; te he dicho que teníamos un poco, pero de <i>chocolate</i> , nada más. - Voy a <i>liar</i> uno = preparar un canuto.	118 122 150 182
Chusa			- Tenemos <i>maría</i> plantada en ese tiesto pero casi no crece, hay poca luz. - ...a la mínima de cambio, como <i>te fumes un canuto</i> , ya la has hecho. - A un amigo mí en Marruecos, <i>le pillaron mangando</i> una manzana y le querían cortar la mano.	119 128 129
Alberto			- Bueno, bueno, ¿qué pasa? Que queréis <i>caballo</i> . - Si quieres pincharte, te pinchas y ya está. <i>Te chutas</i> bien y tranquilo.	152 153

## 2. la marginación cultural y afectiva.

Si la marginación cultural que ya abordamos en lo último del apartado anterior se materializó a través del lenguaje popular de los personajes de *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* que —aparte de presentar sobre las tablas del escenario un registro lingüístico muy próximo a la realidad— evidenció la carencia de cultura, el pobre margen cultural o la ignorancia que sufrían todos por igual. No obstante, la marginación cultural no se reduce sólo al aspecto lingüístico, sino que se amplía para abarcar también otros aspectos, entre los cuales los que se muestran en estas dos obras: *La última pirueta* y *Pares y Nines*.

En la primera, Alonso de Santos pone en escena las peripecias que sufren varios personajes marginados durante su vida cotidiana en un pobre circo ambulante<sup>55</sup>. Como *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, en *La última pirueta* se emplea la técnica "el teatro en el teatro" con lo que encierra de relación dual entre teatro y vida o arte y sociedad. Dice Alonso de Santos en su "Nota del autor", escrita para la publicación de la obra:

Los trece metros de pista están preparados. Allí, los componentes del mundo circense tienen permiso para hacer todas las cosas raras que se les ocurran, sabiendo eso sí, que están disfrazados. En la otra pista, la de la vida, hay quien no sabe, en cambio, que están haciendo de jefe, de domador, o de hombre cañón, en el comedor de su casa. Así vivimos dando cada día una gran pirueta. Cruzar una calle, amar a alguien, tener pensamientos profundos, comprar en unos grandes almacenes, ir al dentista, mirarse al espejo... en la pista, un redoble de tambor anuncia los grandes

<sup>55</sup> Entre los personajes de esta obra mencionamos: el Payaso "Flofli"; Violeta; el Director del circo; Goliat "el hombre forzudo"; el gran Domador Tonisco hijo; su esposa Andrea "la gorda"; Casimiro "el enano"; los dos Inspectores; el doctor Galán; el Indio Tragafuegos; los Gitanos Suizos.

acontecimientos. En la vida diaria hay que hacer el número sin música, de forma absurda y ante un público que ni siquiera paga por vernos caer del trapecio y rompernos la crisma. Además es un público que mira sin fe: está a lo suyo. Anda pensando, mientras nos observa, en los vaivenes de la fortuna, las falsas esperanzas, el porvenir de los ángeles y demás zarandajas de esas que le enseñan a uno de pequeño en la escuela y ya no se olvidan. Montemos, pues, en el caballito Tony y demos vueltas sobre la pista con la sonrisa en la cara. Acerquémonos a domar las serpientes que nos muerden, y recuperemos la luz perdida con la ciega que ve. Entremos en la pista y hagamos el "más difícil todavía"<sup>56</sup>.

Además, esta técnica desempeña una función de distanciamiento del espectador para que éste reflexione sobre la vida de los artistas, lo cual destaca la marginación que sufren no sólo social, económica, afectiva, sino también culturalmente. En este mismo sentido, dice Wilfried Floeck que

el tema de la vida cotidiana en un pobre circo ambulante con sus personajes caracterizados por una marginación afectiva, cultural y económica, recuerda el tema del "teatro dentro del teatro" tanto como la reflexión sobre la vida de los artistas y la función de los espectadores en las primeras obras del autor"<sup>57</sup>.

La historia de la obra se centra en el conflicto con que se enfrentan los artistas de "El Gran Circo Pusini" para salvarlo de la bancarrota y de la confiscación de sus bienes por los dos Inspectores de las recaudaciones que representan así el poder sociopolítico que aprieta la marginación y el sufrimiento de los personajes. Aparte de la marginación social y económica de los personajes, se resalta también la cultural. Los dos Inspectores son, también, símbolo de las instituciones estatales que ven con ojos de menosprecio al arte que representan estos personajes y lo califican como puro lujo innecesario:

Inspectores. Es decir ¡el dinero! ¡El dinero! ¡La pasta gansa! ¡Los verdes! ¡El parné! ¡El cheque! ¡La letra de cambio y el pagaré! ¡La cuenta corriente y la libreta de ahorros! ¡Las tarjetas Visa! ¡Las rentas a plazo fijo! ¡Los dividendos! ¡Las acciones y las obligaciones! En una palabra, ¡el pastón! Eso, o lo embargamos todo. Eso, o reconvertimos el circo y lo transformamos en una fábrica de quesitos en porciones, que eso al menos sirve para que coman los que no tienen dientes. Así que, a pagar, o a embargar. ¡Basta de palabras! ¡Un circo es un lujo hay día! ¡Un circo, y más un circo como éste, sólo se lo pueden permitir los países que tiran el dinero por falta de necesidad! Nosotros no estamos para lujos, señores. Nosotros tenemos que convertir este país en algo útil y que pague, porque de eso se trata, eso es lo más importante, pagar, pagar y pagar"<sup>58</sup>.

Sobre la marginación social, económica y, sobre todo, cultural de los artistas del circo, dice Wilfried Floeck las siguientes palabras:

En *La última pirueta* reanuda [Alonso de Santos] esta tradición [el teatro dentro del teatro] con la reflexión sobre la posición precaria del circo en la sociedad. Aquí son los dos inspectores de las recaudaciones, "los encargados de la Sección de Espectáculo, Circo y Variedades", los que encarnan la falta de comprensión y, aún más

<sup>56</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en J. L. Alonso de Santos, *La última pirueta*, edición de Wilfried Floeck, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, Antología Teatral Española, 1994, págs. 35-36.

<sup>57</sup> Wilfried Floeck, "Introducción" a su edición de *La última pirueta*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, Antología Teatral Española, 1994, pág. 14.

<sup>58</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., págs. 53-54.

el menosprecio de las instituciones estatales y de la sociedad oficial frente a un arte que es un puro lujo, que no sirve para nada y no rinde beneficios materiales<sup>59</sup>.

Aunque los artistas del circo provienen de un medio social humilde y marginado, están llenos de dignidad y de ansia humana a la perfección en su arte. Además, aunque el arte que representan pretende principalmente a la diversión del público, se muestra en ellos una gran abnegación y dedicación que les lleva a entretener a los espectadores con cara sonriente ocultándose detrás una profunda tristeza. Este mismo asunto materializa una vez más hasta qué punto se encuentran marginados culturalmente. La condición del Payaso "Flofli" con su número de suicidio y, además, la historia que siempre cuenta el Domador Tonisco sobre su padre fallecido lo traducen perfectamente:

Domador. A mí me da igual si tiene truco o si no tiene truco. Yo me refiero a otra cosa mucho más importante: la dignidad. La dignidad profesional. ¡Usted patatea!

Payaso. ¿Cómo dice?

Domador. ¡Patatea, que le he visto! Cuando tiran y le suben para arriba, patatea. ¿No le da vergüenza? Mire mi brazo, de un zarpazo. Me sujeté la carne con un alfiler y seguí tranquilamente. Ni una mueca de dolor. Un verdadero artista de circo debe estar dispuesto a afrontar todos los riesgos con tal satisfacer a su público, y ha de hacerlo siempre con dignidad. Y usted, permíteme que se lo diga, patatea.

Payaso. Yo lo hago sin querer. En esos momentos no sé ni lo que hago. Tiran, y al estar en el aire, como no tengo donde apoyar los pies, a lo mejor se me van un poco.

Domador. ¿Un poco, dice? ¡Ha empezado a patear como un loco! ¿Pero usted tiene eso bien ensayado? ¿Cómo pone los pies cuando lo hace, a ver? Hay que ser un profesional. Lo que diferencia a un profesional de uno que no lo es, es precisamente eso: la dignidad. A mi padre le cambiaron las serpientes por una venganza. Le quitaron las amaestradas y le pusieron otras salvajes y llenas de veneno hasta el cuello. Él lo notó nada más meterse con ellas en la jaula, pero no sé inmutó. Levantó la cabeza, saludó al público e hizo una señal para que empezara la música. Un silencio de muerte entre el respetable. Una emoción sin límite en los compañeros artistas. Las serpientes al principio estaban desconcentradas ante el valor sin igual de aquel hombre. Por unos momentos se apelonaron en un rincón, paralizadas por el respeto ante aquel dios de la pista. Era suficiente. Él podía haber salido de la jaula triunfador ante la sin par ovación del público. Pero no. Un Tonisco no podía tener bastante con eso<sup>60</sup>.

Lo que hizo Alonso de Santos, en esta obra y en otras más, es una gran muestra de su amor por las artes representativas y de su denuncia de la marginación cultural en que se vieron los personajes del circo. Este tipo de marginación volverá a ganar mucho terreno en su obra finisecular, *La sombra del Tenorio*, que estudiaremos más tarde en el cuarto capítulo de la presente. Según Wilfried Floeck:

Igual que *El Nacional*, la última producción de Boadella, *La última pirueta* representa —si bien en un tono diferente— una declaración de amor a las artes representativas —sea el circo, el teatro o la ópera— e ilustra la convicción de que ni la represión por parte de las instituciones ni la pobreza pueden triunfar jamás sobre el lujo del arte: "Señores y señoras. El mayor espectáculo del mundo va una vez más a comenzar"<sup>61</sup>.

Debajo de este primer plano, Alonso de Santos muestra otro tipo de marginación: el afectivo. Dentro del miserable ambiente del circo se presenta una historia sentimental

<sup>59</sup> Wilfried Floeck, "Introducción" a su edición de *La última pirueta*, op. cit., pág. 22.

<sup>60</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., págs. 60-61.

<sup>61</sup> Wilfried Floeck, "Introducción" a su edición de *La última pirueta*, op. cit., pág. 24.



formada por este triángulo: Violeta, bailarina ciega de alambre e hija del Director del circo; su novio Goliat, el hombre forzado; y el Payaso "Flofli". Este último se enamora de la joven a quien le resulta más simpático que su novio. Lo que pasa es que, dada la pésima situación económica del circo, el padre de Violeta le dio la mano de su hija a Goliat, enriquecido por una inesperada herencia, para así salvar el lugar del que comen los artistas. Resultado de su choque emocional, la joven cae de pronto a la pista y se hiere gravemente. Le trasladan al hospital donde el destino le muestra una feliz noticia: Violeta ha podido recuperar la vista. No obstante, ella decide abandonar el circo con el doctor que la ha curado, Galán, rompiendo así el corazón de Goliat y el Payaso que se hunden en su marginación afectiva. Otro sufridor de esta marginación es, también, el Director del circo cuya mujer le abandonó y huyó con un prestidigitador. En resumen, la mayoría de estos artistas, menos Violeta, no pudieron conseguir sus metas y se ubicaron en la marginación tanto afectiva como cultural.

La marginación afectiva vuelve a aparecer nueva y fuertemente en los sucesos de la segunda obra que tratamos aquí, *Pares y Nines*. Roberto, profesor de matemáticas en un instituto no numerario y en paro ocasional, y su amigo Federico, programador de ordenadores, padecen problemas de comunicación, amargura, infelicidad, desengaño, desesperación, frustración, y, sobre todo, desamor causa de sus mujeres, su única mujer. Federico estaba casado con Carmela a lo largo de cinco años, pero Roberto —su mejor y único amigo— le traicionó con ella provocando así la separación entre ellos. Un poco más tarde, se casa Roberto con Carmela y se quedan juntos tres años, pero ella le engaña con otro, llevándole a vivir provisionalmente en casa de Federico. A lo largo de toda la comedia vemos a los dos amigos viviendo una serie de enredos amorosos, equívocos, celos, engaños, infidelidades, expectativas de futuro, pero con sufrimiento, desengaño, desesperación y frustración finales<sup>62</sup>. Sobre el amor, que es la piedra angular en que se basan las acciones de la obra, dice Alonso de Santos las siguientes palabras:

¡Ah, el amor! Dulce enemigo, enfermedad contagiosa que puede entrar por cualquiera de nuestras aberturas y salientes hasta llegar al cuarto oscuro del corazón. Ha causado a la humanidad doliente más felicidad y más sufrimiento que todos los demás inventos juntos con que nos ha dotado natura para evitar el aburrimiento. Ha sido muy cantado por los poetas, ha causado más guerras que Felipe II, y es el responsable encima de que estemos aquí, luchando cada día con el tigre que llevamos dentro y los que esperan fuera para completar la faena. Como un niño perverso y glotón goza con lo prohibido y nos patea por dentro cuando no le damos los dulces apetecidos. Se han dicho muchas cosas de él a lo largo de los tiempos, para el final saber tan pocas: que escuece como alcohol en las heridas, y que viviendo con él nada es cordura, mas es locura vivir sin vivir en él. En fin: "Esto es amor. Quien lo probó, lo sabe"<sup>63</sup>.

El título de la comedia se refiere a los dos amigos como Pares, mientras Nines alude a la joven que interfiere en sus vidas, desencadenando así un conflicto relacional

<sup>62</sup> Con *Pares y Nines* se relaciona en muchos aspectos, sobre todo, la marginación afectiva y sentimental, *Vis a vis en Hawai*, comedia que estudiaremos más tarde en el quinto capítulo de la Tesis.

<sup>63</sup> J. L. Alonso de Santos, "De la naturaleza del amor", en J. L. Alonso de Santos, *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 1991, pág. 15.

entre ellos como rivales<sup>64</sup>. Al principio de la obra, Roberto, tras trasladarse a residir en casa de Federico, se encuentra en estado anímico peor: largos días sin dormir e intentos frustrados de suicidio. Conoce a Nines, joven atractiva y vecina de Federico con la que éste planeaba viajar a Egipto en el verano. El amigo infeliz, y frustrado, pese a la mucha diferencia de años que les separan, mantiene relaciones sexuales con la joven y, además, se traslada a vivir en el apartamento de ella. Siguiendo los pasos de Roberto, Federico disfruta, también, del amor de Nines en el tiempo en que pretende, además, volver con su ex mujer, Carmela, con la que mantiene relaciones amorosas. No obstante, Roberto recibe una inesperada llamada de Carmela para que se pongan las cosas en su sitio. El resultado era desengaño, desilusión y desesperación totales para los dos amigos:

Roberto. ...Y me dice la tía que quería hablar conmigo para que todo quedase de una vez resuelto entre los tres. Que lo tuyo fue un error, lo mío otro error, lo tuyo de estos días el error número tres, y que estaba muy confusa y que todo era un error, así que dice que quiere vivir sola para no cometer tantos errores<sup>65</sup>.

Si en *La última pirueta* se ha puesto de manifiesto la denuncia de la marginación cultural en primer lugar y luego se destacó la afectiva, aquí se hace al revés. Así que la separación matrimonial de Roberto y Federico por la infidelidad de su mujer mostró hasta qué punto son marginados y perdedores afectivamente. No obstante, en el juego amoroso provocado entre ellos para gozar de la joven Pares se resalta, al lado de su inmadurez afectiva, la marginación cultural que sufren, dada la evidente distancia que separa la ideología de la generación que representan —que es la misma del autor— de la de la joven por la cual luchan que decide al final irse con un joven de su edad. Según Eduardo Galán: "En esta comedia, el autor se ha decidido a retratar, a "desnudar" en escena a la gente de su generación, de su ambiente sociocultural"<sup>66</sup>. Ahora veamos qué ilusiones fallidas vivían los dos amigos afectiva y culturalmente marginados:

Nines. Mira, te lo voy a decir, y ya está. Me iba a llevar a Roberto a Egipto, pero no puede ser.

Federico. (*Se atraganta*). ¿Y eso?

Nines. Estos días hemos estado bien, pero ya está.

Federico. (*Haciéndose ilusiones*). Así que podemos... quiero decir que todo vuelve a estar...

Nines. (*Sale de la cocina sin escucharle*). Ya sé que es tu amigo de toda la vida, pero es que me he enamorado. Enamorado de verdad, te lo juro. Un chico... así, medio punki, con una Yamaha que te pasas, de mi edad. Me encanta. Es inglés. Así que me lo llevo a Egipto. Como es inglés... Ya sabes que la tumba de Tutankamón la descubrió un inglés. Me lo pienso llevar a todas partes; al fin del mundo. Lo tienes que conocer. Un día lo traigo, ya verás. Es... es... Me tiene loca. Así de alto, fuerte, con el pelo pegado. Te lo juro. Y claro, el problema es Roberto. Yo había pensado que tú podrías hablar con él. Como sois tan amigos, y yo al fin y al cabo he estado sólo unos días con él. Y por unos días no voy a tener que cargar con él toda la vida ¿no? Es muy mayor, y muy pesado, y que no<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Carmela, la mujer de los dos amigos, no aparece físicamente en la acción teatral de la comedia, pero se convierte en una constante referencia en el diálogo de sus ex maridos.

<sup>65</sup> J. L. Alonso de Santos, *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, op. cit., pág. 60.

<sup>66</sup> Eduardo Galán, "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 43.

<sup>67</sup> J. L. Alonso de Santos, *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, op. cit., págs. 58-59.

### 3. La marginación psicológica.

En este apartado, hablamos de *Fuera de quicio* como obra representativa de este tipo de marginación. Dos locas, Rosa y Antoñita, y dos locos, Juan y Antonio, buscaban un momento de intimidad para el amor o el sexo donde encuentran a sí mismos objetos de explotación por parte de todos los miembros de la institución en que están ingresados. Alonso de Santos, en esta obra, recurre a sus datos adquiridos de su etapa universitaria donde se licenció en el Departamento de psicología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense. Así que, en muchos momentos de la obra, fuimos testigos de muchas escenas en que se empleaban términos propios de esta ciencia:

Director. Siéntense. (*Se sientan [Rosa y Antoñita]. La Madre Superiora sigue de pie*). Vamos a ver. Tengo aquí sus expedientes clínicos y veo que están ustedes ya mucho mejor. "Brotos agudos...", "alucinaciones invisibles...", "...oyen voces...", "mejorías por épocas...", "tratamiento normal en estos casos de psicopatía esquizoide..." Bien, bien. Hemos llegado a una parte en su tratamiento en que hemos tenido que reforzar los medicamentos con esto de hoy, ya que han padecido una crisis aguda, lógica por otra parte, en la evolución de su enfermedad. Naturalmente, ahora vivirán los recuerdos últimos con una gran confusión de conciencia, en donde se mezclarán recuerdos reales con cosas imaginadas por ustedes<sup>68</sup>.

Ahora bien, la acción teatral de la obra sucede en Ciempozuelos que alberga dos manicomios: uno para mujeres y otro para hombres, separados por un muro. Dentro de los sucesos de la obra, Antonio y Juan siempre saltaban este muro y se unían a Antoñita y Rosa para buscar momentos en que hablaban de sus cosas sin más sufrimiento.

*Fuera de quicio* es una comedia policíaca, disparatada y compleja donde los locos internados se vieron más cuerdos que las personas que tienen a su alrededor: Don José, Director del hospital; Sor María, Madre Superiora del hospital; Sor Concepción; monja del hospital; Señor González, subinspector de policía; "Santa Teresita del Niño Jesús, Agustina de Aragón, todos los espectadores del patio de butacas, acomodadores y porteros, familia de los actores que intervengan, etc."<sup>69</sup>

En esta obra, las dos protagonistas, Rosa y Antoñita, fueron testigos de muchas anormalidades que se cometían dentro del psiquiátrico en el que estaban ingresadas y se sometieron a todo tipo de tratamientos médicos, sobre todo, los electrochoques, que aumentaron una vez más el grado de la marginación psicológica que sufrían: crímenes con muertos, falsificación de sus votos en las elecciones, participación en la elaboración de la cocaína y marihuana en el patio del manicomio. Incluso se les presenta cualquier trabajo que realizan como terapia:

---

<sup>68</sup> J. L. Alonso de Santos, *Fuera de quicio*, ediciones Antonio Machado, Madrid, 1988, pág. 48. Esta tendencia de Alonso de Santos del empleo de la psicología en su producción se continúa, también, en sus obras finiseculares, sobre todo, a través de la policía Ana en *Vis a vis en Hawai*, según veremos más tarde en el capítulo quinto de la Tesis. Además, este empeño se le nota mucho en el análisis psicológico que hace a sus personajes como lo demostraremos a través del ex policía Mauro, protagonista marginado de *Trampa para pájaros*, obra que estudiaremos en el capítulo primero de la presente.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, pág. 12.

Antonio. ¿Y trabajáis en algo?

Rosa. Sí, en los talleres. Terapia ocupacional le dicen. Aquí todo es terapia.

Antoñita. Y cuando fregamos es terapia fregacional<sup>70</sup>.

Pese al sufrimiento y la marginación psicológica que tanto padecían los cuatros personajes locos, *Fuero de quicio* presenta una novedad en la escritura teatral del autor durante este lapso: final feliz. Se cumplen las metas de los personajes: Antoñita se casa con Antonio y Rosa con Juan, y salen todos del manicomio en que estaban internados<sup>71</sup>:

*(Puerta del hospital psiquiátrico de Ciempozuelos. Se abre y salen los cuatro protagonistas de nuestra historia, vestidos de novios, recién realizada la ceremonia de la boda. Ellas llevan aún los ramos en las manos, y lucen dos grandísimas tripas de embarazadas. Y ellos, maletas y algunas cajas de regalos. Nada más verse libres, fuera del hospital, se abrazan y se besan felices. Luego se colocan los cuatro juntos, delante de la puerta, puestos como para una foto de bodas, con una enorme sonrisa de satisfacción cruzando sus caras)*<sup>72</sup>.

#### 4. La marginación política y humana.

*El álbum familiar* es la obra que mejor representa este tipo de marginación. Se trata de una obra filosófica, humana y, además, política donde se revive sobre las tablas del escenario el tiempo histórico y se muestra hasta qué punto es muy frágil la memoria en su intento de recuperar los recuerdos del tiempo pasado. En otras palabras, *El álbum familiar* representa muy bien al teatro de la memoria donde se pregunta si el ser humano es tal vez lo que haya perdido<sup>73</sup>.

El elemento autobiográfico es central en esta obra en la que recuerda Alonso de Santos una serie de situaciones familiares, políticas y humanas que le ocurrieron de pequeño. No en vano que el protagonista se llamaba José Luis y la obra estaba dedicada, según dice él mismo: "*A mis padres —José y Justa— y a mis hermanos —Tere, Carmen, Pili y Juan Manuel—, protagonistas de este Álbum*"<sup>74</sup>. Asimismo, no había acotaciones descriptivas, sino un monólogo interior narrativo y en primera persona. Andrés Amorós muestra como sigue su opinión acerca de esta obra:

Me parece claro que, en estos momentos de su carrera, Alonso de Santos quería expresar una serie de sentimientos auténticos, personalísimos: la infancia acumulada, la búsqueda de las raíces, el desgajamiento de los orígenes, el intento de partir de atrás para reconstruirse vitalmente...<sup>75</sup>

Se compone la obra de seis escenas tituladas así: "1. Mi casa", "2. El viaje", "3. Sigue el viaje", "4. En la sala de espera de un lugar sin nombre", "5. Seguimos en la sala de espera durante la larga noche", "6. El andén de las despedidas". Se trata de un viaje

<sup>70</sup> *Ibíd.*, pág. 17.

<sup>71</sup> Con un final feliz terminarán, también, algunas de sus obras finiseculares: *Vis a vis en Hawai*, *Hora de visita* y, en parte, *Salvajes*.

<sup>72</sup> J. L. Alonso de Santos, *Fuero de quicio*, op. cit., pág. 86.

<sup>73</sup> La memoria volverá a desempeñar, también, un importante cometido dentro de los sucesos de *Trampa para pájaros*, como veremos en el capítulo primero de esta Tesis, donde condicionará mucho las acciones y reacciones del protagonista marginado, el ex policía Mauro.

<sup>74</sup> J. L. Alonso de Santos, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, edición de Andrés Amorós, op. cit., pág. 51.

<sup>75</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *El álbum familiar. Bajarse al moro*, op. cit., pág. 26.

simbólico de un joven y de su familia, acompañados de figuras paternas, el Practicante y el Maestro, que son opuestos entre sí porque representan las dos Españas. El tiempo de la obra se remonta a la etapa de la inmediata posguerra donde se hace referencia muy a menudo a Franco, la Falange, el miedo, las cartillas de racionamientos, la leche en polvo, el queso de la ayuda americana, los avales y, además, las canciones populares. Así que el viaje individual del joven José Luis y de su familia se le hermana paralelamente el de la patria en que viven, y en esto mismo se subraya la marginación política que sufrían. Dice el Padre en un parlamento muy expresivo cuando le pidieron sonreír para la foto:

Mi padre. No tengo ganas de sonreír. Nunca en mi vida he tenido ganas de sonreír. Me he pasado la vida matándome a trabajar, haciendo siempre lo que no quería hacer pero tenía que hacer. No quiero sonreír, y no voy a sonreír, ¡leche! Quiero que cuando mi hijo mire esta foto, me vea así, como soy, la verdad. En este tren... en este tren que nos lleva, esperando que venga el revisor y tener que humillarme una vez más, pidiéndole perdón por estar haciéndonos esta foto sin tener permiso de nadie<sup>76</sup>.

Aquí el Padre, junto con el Maestro, representa la España vencida por la vida, por la política y por las circunstancias que tuvieron que sufrir durante la era franquista. Se trata, entonces, de una serie de personas que tienen miedo al Revisor —símbolo del poder sociopolítico— y que no saben si tienen permiso y derecho a hacer algo concreto. Por consiguiente, siempre andan en círculo, encerrados en su miedo y en sí mismos. Esta marginación política la muestra el autor de la siguiente manera:

*(Y empezamos a caminar, pero vamos en círculo, dando vueltas y vueltas una y otra vez sobre nosotros mismos. Así no llegaremos a ningún lado. Seguimos dando vueltas, encerrada la familia en sí misma, mientras nos siguen diciendo adiós con la mano los que nos han venido a despedir)*<sup>77</sup>.

Es paralela a la marginación política en la obra la humana representada por el desgajamiento de los orígenes del protagonista. Al final de la obra, todos los miembros de la familia se les impidió el pase al tren por no tener billetes. No obstante, a José Luis sí que subió al tren porque se le concedió una beca que fue su pasaporte para trasladar a otro mundo mejor, pero lejos y sin los suyos. Dice el autor en la acotación final:

*(Miro a mi familia, que no dice nada. No entiendo bien lo que está pasando, pero me sonríen desde el montón de maletas y trastos viejos. Entonces se mueven por un momento, hablan entre ellos, y mi Padre se acerca con algo en las manos que me da. Me abraza y se separa. Subo al tren como un autómata, con el paquete que me acaba de dar mi Padre en las manos. Subo porque sé que tengo que subir. Y el tren arranca lentamente. Les mando mis lágrimas en el tiempo mientras me alejo y ellos van desapareciendo al fondo. Entonces desenvuelvo lo que me dio mi Padre, y lo miro. Es un álbum. El álbum familiar. Lentamente empiezo a pasar sus hojas, y descubro por qué tengo que ir, por qué me tuve que ir, mientras el tren avanza)*<sup>78</sup>.

La meta principal de la familia en su viaje simbólico, que es subir al tren, no se cumplió sino a uno sólo, el protagonista, que, deseoso de una vida más digna y mejor —como dice el Maestro "por ti, por ellos y por mí"<sup>79</sup>—, tendrá que sufrir humanamente un

<sup>76</sup> J. L. Alonso de Santos, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, edición de Andrés Amorós, op. cit., pág. 73.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pág. 62.

<sup>78</sup> *Ibid.*, págs. 110-111.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pág. 110.

desgajamiento de sus orígenes, martirizando su existencia con su familia sobre la cruz del abandono y alejamiento de ellos. Sobre el papel de los materiales autobiográficos en la obra y, además, sobre su billete, que es su oficio como dramaturgo, dice el autor:

He tratado de contar el desgajamiento de los orígenes. De alguna forma, una serie de gente hemos tenido la oportunidad de salir de esas familias humildes de provincias que estaban condenadas a pasear por las calles de su ciudad, ver la televisión, vivir en la cotidianeidad más neutra... Soy una pieza que no encaja en absoluto con toda mi familia desde mis tatarabuelos, que eran gente de pueblo que emigraron a la ciudad. Yo he sido el único que estudió de toda mi familia, el único que fue a la universidad mientras los demás no pudieron siquiera hacer el bachillerato, etc. Es un desgajamiento que he vivido en mi carne con mucho dolor, y en ese sentido sí que es autobiográfica. El cómo te puedes arrancar tú de una situación, pero no puedes arrancar a todos los que te rodean, y en consecuencia cómo te quedas muy fuera de la situación familiar, de tu grupo original. [...]. Soy el niño, sí...y lo del billete no se me había ocurrido, pero supongo que sí [que el teatro es el billete de su salvación], que así ha sido...Porque yo he sido ese niño que sube al tren que no sabe adónde va, y que viaja sin derecho...Ese es otro gran tema, porque yo tengo la sensación de que viajo en este mundo sin tener derecho...No derechos filosóficos, sino derechos políticos, reales...Los acomodadores me siguen inquietando, los revisores también, los que van de uniforme...Aunque tenga la entrada me da la sensación de que me van a decir: ¿dónde va usted?... Y vivo esta sociedad que es de otros como una cosa donde me cuelo de vez en cuando pero donde realmente no tengo derechos. Creo que esa es una vivencia que comparto con muchísimos seres humanos... No sé porqué, si por la situación política que hemos pasado... pero nos han educado de una forma que nos quedara claro que este mundo no nos pertenece<sup>80</sup>.

Al final de las cuentas, podemos confirmar que, en toda su producción teatral — inaugurada desde 1975 y aun continuada hasta el momento de la realización de esta Tesis<sup>81</sup>— Alonso de Santos presentó e hizo subir sobre las tablas de los escenarios personajes que encarnan, plasman y materializan muchos de los tipos y clases diferentes de la marginación: social, política, humana, ideológica, cultural, sentimental, afectiva, psicológica, histórica, sexual, de edad, etc. Dada, pues, esta frecuencia de tratamiento e indagación de Alonso de Santos en la marginación, será muy raro que no convivan y se coincidan en una sola obra de las suyas uno o más tipos de la misma. Todo esto lo mueve y condiciona su responsabilidad e insatisfacción hacia las condiciones en que se ven las personas que protagonizan sus obras. Según estas palabras de Andrés Amorós:

Marginados por la sociedad, por la edad, por el dinero, por la ideología, por los sentimientos...No es sólo la crítica social o política, como en los tiempos del teatro independiente, sino algo más amplio: esa insatisfacción radical de la que surge toda auténtica obra de arte<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Fermín Cabal, "Un tren que viaja a alguna parte", *Primer Acto*, núm. 194, agosto-septiembre, 1982, págs. 42-55, la cita en pág. 55.

<sup>81</sup> Al inaugurarse la década inicial del siglo XXI, Alonso de Santos ha estrenado y publicado las siguientes obras: *La comedia de Carla y Luisa* (2002); *Un hombre de suerte* (2003); *En manos del enemigo* (2007); *La cena de los generales* (2008); *Amor líquido* (2009); y *En el oscuro corazón del bosque* (2010), obras que no nos ha permitido el espacio estudiar conjuntamente con las que finalizan el siglo pasado. A pesar de esto, nos consuela que, dentro del estudio de *La sombra del Tenorio* en el cuarto capítulo, realizamos una comparación entre ésta y *Un hombre de suerte* que demuestra la estrecha relación que mantienen ambas en todo lo que atañe a la semejanza en ellas de los impulsos éticos y estéticos de Alonso de Santos.

<sup>82</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 14.

## **I. Primer capítulo:**

La tragedia del marginado caído en

*Trampa para pájaros*

REPARTO

Personajes

Mauro

Abel

Mari

ACTORES

CARLES CANUT.

FERNANDO HUESCA.

ISABEL MESTRES –

EVA GARCÍA I.

CUADRO ARTÍSTICO

Escenografía

Iluminación

Música

Ayte. dirección

Dirección

Producción

Fecha de estreno

Lugar de estreno

JOSÉ LUIS RAYMOND.

JUAN GÓMEZ CORNEJO.

MIGEUL MALLA —

COQUE MALLA.

JUAN VIDAS.

GERARDO MALLA.

PENTACIÓN.

EL 6 DE DICIEMBRE DE 1992.

TEATRO ALFIL DE MADRID.



## I. 1. Introducción.

Alonso de Santos es uno de los autores que les interesa mucho publicar sus obras después de su estreno. Según él, el trabajo de ensayos con los actores y el director, y los rasgos de la puesta en escena de la obra aportan sus ideas hacia el texto que se publica. Nuestro autor empezó a seguir este proceso, que llegó a ser muy usual en su producción dramática, después de la publicación de *La estanquera de Vallecas* (1985). La edición de esta obra sufrió muchas variantes, versiones, modificaciones y correcciones, donde se eliminaron escenas y fueron añadidas otras, con lo cual decidió Alonso de Santos no publicar sus obras hasta que se estrenen. Sobre este sentido dice nuestro autor:

La obra no está desgajada de la carne del autor hasta que se publica. Ese largo proceso termina tras todas las correcciones que se realizan con el montaje. Hasta ahí hay tiempo de corregir, modificar, transformar. Otros autores presumen de no cambiar ni las comas. Todo lo que escribo sobre una mesa tiene que ser examinado desde el escenario. Por eso nunca publicaré sin haber estrenado antes<sup>1</sup>.

Margarita Piñero, que estudió exhaustivamente en su Tesis Doctoral publicada en Fundamentos, las obras escritas por Alonso de Santos en las dos décadas 70 y 80, sostiene la misma idea. Según ella: "Alonso de Santos suele hacer muchas versiones de cada obra y es usual en su producción dramática la existencia de varios borradores"<sup>2</sup>. El propio Alonso de Santos vuelve a referirse con las siguientes palabras a este proceso en su libro teórico, *La escritura dramática*:

En mi caso, publico siempre los textos posteriormente a su estreno, para tratar de fijar de la manera más clara posible el texto "literario", y, a la vez, los rasgos particulares que la representación, el director, y el trabajo de dramaturgia del estreno, pueden aportar<sup>3</sup>.

Alonso de Santos consiguió finalizar los primeros borradores de *Trampa para pájaros* en 1990 cuando a finales de este mismo año ésta se estrenó por primera vez el 13 de diciembre de 1990 en el Teatro Rojas de Toledo. Después, la obra recorrió un largo itinerario por las provincias y las grandes ciudades de España. Muestra del gran agrado de que gozó la obra durante su largo viaje por la geografía española es que uno de los protagonistas, Carles Canut, el actor que protagonizó el papel del policía Mauro, cosechó en 1991 de la ciudad de Alicante el premio a la mejor interpretación, como lo informa la página web de la empresa productora "Pentación"<sup>4</sup>.

Y, como acabamos de señalar un poco arriba, poco después del estreno de la obra en Toledo Alonso de Santos recurrió a editarla y publicarla, incluyéndose todas las modificaciones, correcciones y transformaciones que la representación había aportado. Así que en 1991 la obra vio su primera edición en la editorial Marsó/Velasco. En esta misma edición, nuestro autor no olvidó agradecer la colaboración de Gerardo Malla, no

1 Itziar Pascual, "La escritura del camaleón", *Primer Acto*, núm. 257, enero-febrero, 1995, pág. 40.

2 Margarita Piñero, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Fundamentos, colec. Arte, Madrid, 2005, pág. 297.

3 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, 2ª edición, Madrid, 1999, pág. 375.

4 Dato recogido de la página web de "Pentación. S.A./Espectáculos", [www.pentación.com/premios.html](http://www.pentación.com/premios.html), (último acceso el 14 de marzo de 2010).

sólo en la dirección de la obra, sino también en la escritura de la misma, un asunto a que nos referiremos un poco más tarde en nuestro estudio de *La sombra del Tenorio*. Sobre este mismo sentido, dice Alonso de Santos:

Gerardo Malla ha dirigido la puesta en escena con sensibilidad y talento de siempre, (es nuestro ya cuarto trabajo juntos, después de *Bajarse al moro*, *Fuera de quicio*, y *Pares y Nines*). Y ha colaborado conmigo además, en muchos momentos, en la elaboración y escritura de esta obra, aportando ideas, tanto en la estructura como en el texto, que me han sido sumamente valiosas. Vaya aquí todo mi reconocimiento y mi gratitud. Además de mi amistad de siempre<sup>5</sup>.

Después de casi justo dos años desde el primer estreno, la obra llegó a la capital española donde pudo reestrenarse otra vez el 6 de diciembre de 1992 en el Teatro Alfil de Madrid. Allí es donde todo su reparto logró triunfarse y, a la vez, conseguir el largo y cálido aplauso de la crítica y del público como lo señala así con los siguientes términos el crítico Eduardo Haro Tecglen:

La forma es la de un monólogo con dos interlocutores menores. Afortunadamente, el monologuista es Carles Canut, que es, como siempre, un excelente actor capaz de poner emoción hablada y corporal en un escenario. Fernando Huesca no tiene más ocasión que la de hacer el contrapunto, y Eva García no tiene ninguna. Los aplausos fueron largos y cálidos, en un teatro lleno de gentes del espectáculo, que celebran al mismo tiempo que el triunfo de Canut y sus compañeros, de Alonso de Santos y de Gerardo Malla, la recuperación de este teatro que ha ido siendo tan útil para el sostenimiento de un teatro no siempre fácil ni habitual<sup>6</sup>.

De nuevo, después de su reestreno en Madrid, sale otra segunda edición de la obra que estudiamos; esta vez a cargo de la Sociedad General de Autores de España (SGAE), en 1993. Hay que tener en cuenta que *Trampa para pájaros* vio otra nueva edición en 2003 en Caos editorial.

El afán de Alonso de Santos de seguir revisando y modificando sus obras teatrales le llevó, después de casi dos décadas, a hacer resurgir nuevamente la obra a principios de febrero de 2009 en el Teatro Alameda durante el XXVI Festival de Teatro de Málaga. Con el sevillano Juan Alberto López en el papel de Mauro y el malagueño Manuel Bandera en el de Abel, Alonso de Santos vuelve a estrenar la obra aportando unas pequeñas modificaciones con respecto al texto original del año 1990. La nueva puesta en escena de la obra, que la produce Metamorfosis Producciones Teatrales y que tiene al propio autor asumiendo la responsabilidad del director, la acogió, asimismo, el Teatro Fernán Gómez de Madrid del 7 hasta el 17 de mayo de 2009:

La puesta en escena de *Trampa para pájaros*, producida por Metamorfosis, y dirigida por el propio Alonso de Santos, ahonda en los principales valores sociales, políticos y humanos presentes ya en el texto; fortaleciendo y favoreciendo los diferentes discursos de los conflictos planteados, desarrollando al máximo la profunda teatralidad y simbolismo del espacio escénico apuntado en las acotaciones del texto.

---

<sup>5</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Marsó / Velasco, Madrid, 1991, págs. 9-10, la cita en pág. 10.

<sup>6</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Trampa para pájaros, hombre encerrado", *El País*, 8 de febrero de 1992, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Hombre/encerrado/elpepicul/19920208elpepicul\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Hombre/encerrado/elpepicul/19920208elpepicul_9/Tes), (último acceso el 14 de marzo de 2010).

[...]. Hemos contado con un texto revisado por el propio Alonso de Santos, cuyas pequeñas pero importantes modificaciones con respecto al original de 1990 suponen una actualización y una dimensión más universal de los conflictos planteados<sup>7</sup>.

Estas actualizaciones dotaron la obra de cierto aire contemporáneo y, además, coincidieron con los latidos del nuevo milenio y con los problemas actuales de la realidad circundante. Según estas palabras de Alonso de Santos:

Que es actual lo puedo asegurar, porque soy el autor y estoy aquí bien vivo. He pretendido que la obra tenga la vivencia y el latido del mundo de hoy [...]. El director siempre lo cambia todo, y si modifico a Lope de Vega, cómo no voy a cambiar, siendo yo el autor, los elementos que podían lastrar la historia<sup>8</sup>.

*Trampa para pájaros* había subido las tablas de los teatros en muchos países del mundo, y de cada montaje se empapó el autor de nuevas sugerencias y dimensiones que le ayudaron en su propio montaje. Este asunto lo afirma Alonso de Santos con estos términos: "He visto varios montajes de la obra en distintos países, y me han ayudado a reescribirla y redirigirla; yo no soy enemigo de la globalización, cuando algo de fuera me gusta me lo traigo a mi mesa camilla"<sup>9</sup>.

Desde 1990 y a lo largo de veinte años sucedieron en España muchos cambios sociales y políticos, asunto que llevó a Alonso de Santos a preocuparse más en su nuevo montaje por el drama personal y social que por la carga política del texto. Según él, la identificación de la obra con el régimen franquista resulta un poco incierta porque "el mal es el Franco de cada momento, quien no deja que los seres humanos sean felices y maduros y que tomen sus propias decisiones. Meterme ahora con Franco no tendría sentido, sería demasiado fácil. Me meto con los Francos actuales, que siempre son los que ejercen el poder"<sup>10</sup>.

En todos los casos, el denominador común de la obra fue el tratamiento y, además, el retrato de la trágica peripecia de todo un marginado y perdedor a quien Alonso de Santos presenta con compasión y dibuja con humanidad. El policía Mauro es, para nuestro autor, un gran reto a fin de que el público

quiera a un ser despreciable, o al menos que le comprenda. [...]. El público se va dando cuenta de que las ideas no son de él, o se las han metido o nos hemos aprovechado de él. Tiene una cosa buena, y es que no sabe mentir. Vive en una sociedad mejor que la anterior, pero llena de mentiras... o no llena, sino en la que las palabras han perdido su valor. Y las palabras son hechas<sup>11</sup>.

---

7 Dossieres del Teatro Fernán Gómez, Centro de Arte, el 6 de mayo de 2009, Metamorfosis Producciones Teatrales, S., <http://teatrofernangomez.esmadrid.com/docs/prensa/dossieres/20090506110110.pdf>, (último acceso el 14 de marzo de 2010).

8 Artezblai, "Trampa para pájaros de Alonso de Santos se estrena en el Festival de Málaga", 29 de enero de 2009, <http://www.artezblai.com/artezblai/trampa-para-pajaros-de-alonso-de-santos-se-estrena-en-el-festival-de-malaga.html>, (último acceso el 14 de marzo de 2010).

9 Julio Bravo, "Trampa en el desván", *ABC*, 8 de mayo de 2009, [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-05-2009/abc/Espectaculos/trampa-en-el-desvan\\_92732612859.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-05-2009/abc/Espectaculos/trampa-en-el-desvan_92732612859.html), (último acceso el 14 de marzo de 2010).

10 Dossieres del Teatro Fernán Gómez, Centro de Arte, pág. web cit.

11 *Ibíd.*

## I. 2. Estructura dramática.

El caso de *Trampa para pájaros* supone para Alonso de Santos un gran giro en su creación dramática que hasta 1990, fecha de escritura de ésta, estaba metida del todo en los cauces de la comedia. Obras escritas y estrenadas en los años ochenta como por ejemplo, por ser las más relevantes, *La estanquera de Vallecas*, *Bajarse al moro* y *Pares y Nines* intentan revelar las formas de vida y comportamientos de sectores de la sociedad española de la nueva democracia. Si bien la última se nos muestra marcada por el lema de la comedia aunque en ella está combinado el humor con ciertas facetas de la realidad nada propicias a él, se distinguen las primeras por su forma expresiva del nuevo sainete moderno dentro del cual se ve inclinado más nuestro autor hacia la comedia en ambientes de tragedia. En la obra que abre la década de los noventa presenta Alonso de Santos sus habilidades de crear, además, conflictos de vida en que pueden nacer ciertas formas de tragedia. Según estas palabras del profesor César Oliva:

Entrelazados con ese espíritu de comedia, que intenta desvelar los secretos del comportamiento de la sociedad española de la nueva democracia, fueron apareciendo en la obra, determinadas formas de tragedia. Formas de tragedia, siquiera sea por contener la elemental norma clásica del conflicto de vidas. Esto se da en *Trampa para pájaros*, alegoría del viejo temas de las dos Españas, representado por los hermanos Mauro y Abel. [...]. Todo va a acabar mal; se palpa en el ambiente. [...]. El final es tan lógico como trágico: en esa situación no puede sobrevivir y se enfrenta a una muerte cierta<sup>12</sup>.

En *Trampa para pájaros* no hay tragedia pura ya que Alonso de Santos es, ante todo, un ser optimista y trata que la mayoría de sus obras sean esperanzadoras. Así que aún dentro de los mismos momentos amargos y tristes de la obra notamos siempre una corriente humorística provocada, figurémonos, por el propio Mauro que se encuentra en un total aprieto. Nos vamos a referir al rasgo humorístico de la obra en el apartado dedicado a las subtramas. Dice Alonso de Santos aludiendo la obra: "Es una tragedia muy grande, pero yo no sé vivir sin humor, y no se trata de hablar de los problemas de la vida, sino de convertir la complejidad de la existencia en una obra de arte"<sup>13</sup>.

La cuestión de determinar en qué género teatral se engloba *Trampa para pájaros* ha sido señalada años anteriores por Miguel Medina Vicario quien se ha referido a la moderna tragedia de que está impregnada la obra, que unos superficialmente la pueden ver y valorar como un mestizaje entre drama y tragedia. Dice el gran crítico:

Alonso de Santos alude a la desaparición histórica de "los viejos dinosaurios". La metáfora sitúa forzosamente la acción dentro de un conflicto de gigantescas proporciones que sólo puede ser acogido por dos géneros teatrales: drama y tragedia. Estamos por tanto ante un *mestizaje* similar al practicado por Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams o Buero Vallejo. Al presenciar ciertas obras de estos autores, un espectador poco avezado podría concluir erróneamente que se le muestran, únicamente, conflictos propios del drama. Pero bajo esta primera línea de flotación subyace, de inmediato, una lectura menos ingenua donde se puede contemplar la

<sup>12</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes: Dos tragedias cotidianas*, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, págs. 14-15.

<sup>13</sup> Dossieres del Teatro Fernán Gómez, Centro de Arte, pág. web cit.

presencia de la moderna tragedia: un destino implacable hacia el que se deslizan los personajes más allá de sus conflictos personales<sup>14</sup>.

Como se ha señalado un poco arriba, César Oliva parece estar de acuerdo con Miguel Medina Vicario en adscribir la obra al género trágico. Es más, por los muchos puntos de parentesco que mantienen entre sí, relaciona a *Trampa para pájaros* con *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, las dos obras que dan cierre al siglo y al milenio pasados y que las estudiaremos más tarde en los dos capítulos posteriores, bajo el nombre de tragedias cotidianas. Según César Oliva:

La personalidad de Alonso de Santos hace posible que el lector o espectador pueda acceder a estos ambientes por caminos fáciles de digerir, en vez de los tortuosos laberintos del drama. Es su elección genérica y estética. Con lo cual nos introduce en una ruta directa, que va al fondo de la cuestión, y que [...] nos lleva a una peculiar forma de tragedia. Ésta bien se podría denominar como tragedia cotidiana, porque, al desarrollarse en medios convencionales, próximos a la comedia, no permite entrever el alcance de los hechos hasta mucho después de su contemplación. Diríase que el espectador ríe con lo que ve en el escenario, pero que después, al recordarlo, puede sentir un cierto escalofrío al reparar en el trasfondo de aquella simple apariencia<sup>15</sup>.

*Trampa para pájaros* aborda un momento límite de la vida de Mauro, un policía acostumbrado a practicar los procesos de tortura en los interrogatorios. Métodos que eran muy utilizados antes durante la época franquista y ahora son rechazados por el nuevo estado de derecho que acompañó el cambio de régimen en España. Mauro ha investigado de una manera brutal a un supuesto terrorista que luego resultó ser inocente. Asunto por el cual sus superiores, que antes le premiaban por ello, le han echado del trabajo y, además, le quieren presentar ante el juzgado. Se refugia en el viejo desván de la antigua casa familiar, rechaza entregarse a sus propios compañeros de trabajo que están sitiando la casa e incluso les dispara con su pistola. Su hermano, Abel, y su mujer, Mari, intentan persuadirle que deponga su actitud y que se entregue. Mauro permite a su hermano Abel, que se distingue de una personalidad contraria a la de él y que prefiere solucionarlo todo pacíficamente, a que acceda al desván donde mantienen los dos, a lo largo de toda la obra, un diálogo en el que se revelan muchas capas de su vida. Al final, Mauro sale disparando a sus compañeros donde ellos logran matarle.

Dice Alonso de Santos refiriéndose en líneas generales a la obra: "Mauro, viejo policía que ha torturado a un sospechoso (inocente), se refugia en un viejo desván de su casa familiar cercado por sus propios compañeros y se enfrenta a ellos a tiros. Su hermano Abel trata de convencerle para que se entregue a la justicia"<sup>16</sup>.

Si viéramos superficialmente la forma estructural en la cual está organizada *Trampa para pájaros* la encontraríamos muy sencilla, pues la obra consta de cuatro partes sin divisiones ni subdivisiones en actos, escenas ni cuadros, siendo la primera y la última de ellas las más extensas. En la primera parte, aparecen los dos hermanos y se

<sup>14</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993, pág. 139.

<sup>15</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., págs. 47-48.

<sup>16</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 164.

plantea la desesperación y decepción de nuestro protagonista marginado ante su amarga situación donde sale a la luz el resentimiento de éste a su hermano Abel al recordarse de la relación conflictiva que mantenía con él durante sus años de niñez. En la segunda, se aborda la relación de ambos con sus padres fallecidos y, además, la de Mauro con sus compañeros y superiores de trabajo. En la tercera, al aparecer Mari sobre las tablas del escenario, se complica una vez más el conflicto. En la cuarta y última, muere Mauro al salir del viejo desván, disparando a sus compañeros de trabajo.

Sin embargo, profundamente la obra se dota de una estructura dramática muy compleja debido a las relaciones funcionales y causales existentes entre las partes que la constituyen, es decir, entre su trama, los personajes y el lenguaje. Esto mismo es lo que demostraremos a continuación, pero antes nos hace falta resaltar las siguientes palabras que exponen cómo entiende nuestro autor la estructura dramática de toda obra teatral:

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que ésta tenga el mayor nivel posible de creatividad, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje)<sup>17</sup>.

Hemos reconocido que la estructura dramática de la obra se caracteriza por su alta complejidad porque entre los hilos de la trama principal quedaron trenzadas otras cinco subtramas en las que el policía Mauro era la piedra angular. Por eso, preferimos aislar, primero, los elementos que forman la línea central de la trama principal y, segundo, realizaremos un estudio posterior de las subtramas en un apartado aparte.

Como hemos venido señalando, la violencia y brutalidad del policía Mauro y su inadaptación al nuevo estado de derecho consecuente del cambio de régimen en España es, entonces, la trama principal o el pensamiento central que provocó los sucesos de principio a fin de la obra; su necesidad, sus enfrentamientos y sus resultados. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

*Trampa para pájaros* plantea cómo un policía franquista no puede sobrevivir al nuevo estado de derecho. España comienza, una vez más, siempre, el trabajo de reconstruirse tras una dictadura. Para ello, deben diluirse los fantasmas del pasado. El policía Mauro, experto en resolver interrogatorios por la contundente práctica de la tortura, se encuentra, sin darse mucha cuenta de ello, enfrentado a una ley que hasta entonces él representó tan dignamente. Sus mismos compañeros le mantienen sitiado en la vieja casa familiar. El movimiento social, demasiado rápido para los torpes esquemas mentales del protagonista, le ha convertido en un delincuente. Frente a él, la

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, págs. 100-101. En nuestro estudio de las obras finiseculares de Alonso de Santos, vemos necesario e imprescindible recurrirnos a resaltar y justificar las terminologías que emplea nuestro autor en su *Escritura dramática*, como por ejemplo las de la estructura dramática, la trama, la situación previa, el incidente desencadenante, la incertidumbre, etc.

otra cara de la moneda humana: su hermano Abel, contrario al régimen anterior, que ahora representa el futuro<sup>18</sup>.

Llegados a mencionar la violencia, hay que tener en cuenta que este tema pobló frecuentemente el teatro de Alonso de Santos, aunque desde diferentes puntos de vista, como lo bien demuestran sus tres obras *La estanquera de Vallecas*, *Yanquis y yanquis* y *Salvajes*. En la primera, escrita y estrenada en los años ochenta, atracadores y atracados usaron, por lo menos al principio, la violencia con el fin de alcanzar sus metas y deseos. La segunda, cuyo estreno fue en 1996, tiene un final trágico y violento porque Ángel, el protagonista marginado recién salido de la cárcel, se encuentra obligado a remediar violentamente el agravio hecho a su hermana, Tere, por un sargento americano. En la tercera, estrenada en 1998, vuelve otra vez nuestro autor a abordar el tema a través de los jóvenes *skin-heads* o cabezas rapadas que utilizan sin sentido ni razón la violencia contra los negros, moros y sudamericanos donde Raúl, uno de los protagonistas, muere poco antes del final en uno de estos actos violentos.

### I. 3. Situación y conflicto.

En sus obras escritas y estrenadas durante los años setenta y ochenta, Alonso de Santos se permitió tratar de las tristes y amargas situaciones de una serie de marginados, sufridores y perdedores, intentando abordar, además, las múltiples causas que motivaron su marginación. En las obras de este lapso temporal, el autor realizó varios reportajes testimoniales y denunciatorios sobre la marginación social, política, cultural, afectiva, sentimental, económica, psicológica y humana que sufrían y padecían sus personajes.

No obstante, con la inauguración de la década de los años noventa y con *Trampa para pájaros* habrá otro marginado que nunca lo había abordado en sus obras anteriores. En la "Nota del autor" que precede la edición de la obra, Alonso de Santos sentencia: "Me han interesado siempre los marginados como personajes de mi teatro"<sup>19</sup>. Luego aclara y determina que el protagonista esta vez es un marginado especial: un policía franquista. Así, el autor nos prepara desde el principio a escucharlo y verlo todo desde la perspectiva de este policía marginado que dentro de la obra manifiesta y grita: "El mundo está podrido. Nadie sabe lo podrido que está mejor que un policía"<sup>20</sup>.

En su excelente presentación de la obra, Eduardo Galán revela las siguientes palabras: "Alonso de Santos ha optado por el camino más difícil: escribir su obra desde la perspectiva de Mauro, dejarle que cobre todo el protagonismo y que sea él quien nos dé su propia versión de los hechos"<sup>21</sup>.

---

18 Miguel Medina Vicario, "La poética de Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 243, marzo-abril, 1992, pág. 99.

19 J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 9.

20 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1993, pág. 30.

21 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", en *Trampa para pájaros*, edición de la obra en SGAE, Madrid, 1993, pág. 11.

Lo primero que ha hecho el protagonista marginado de la obra durante su largo diálogo con Abel era presentarnos su versión de lo que pasó. Desde su punto de vista, ve a sí mismo como servidor de la sociedad y, asimismo, como defensor de las ideas mesiánicas y totalitarias que reinaron toda la era franquista pasada. Recordemos cómo lo ha mostrado Alonso de Santos en su "Nota del autor": "Esos defensores de ideologías totalitarias nos parecen hoy ya algo lejano y sin sentido, aunque han llenado de sufrimiento y tristeza la mayor parte de este siglo que acaba y aún andan escondidos en los pliegues de nuestro presente"<sup>22</sup>.

Estas mismas ideas mesiánicas y totalitarias le dieron como policía todas las justificaciones y motivaciones para comportarse brutal y violentamente con el fin de proteger a los ciudadanos e imponer la paz de que gozan la gente culta y civilizada como su propio hermano. Lo cuenta de la siguiente manera el protagonista de la obra:

Mauro. Hermano, para que tú puedas seguir tocando tu piano, alguien tiene que hacer las tareas sucias. [...] Por eso hace falta gente como nosotros para protegeros. Si desapareciéramos éstos que tanto despreciáis los cultos, los artistas y los seres delicados como tú, os enterarías de en qué mundo vivís de una puta vez. [...] He hecho toda mi vida lo que me han mandado, y a los que me lo mandan a mí se lo mandáis vosotros. Sí, sí, vosotros, no me mires así. Los tipos como tú que nunca se meten en nada, que son muy civilizados y comprensivos, pero que quieren sus calles llenas de paz y orden para poder disfrutar a gusto de la vida que se pegan a costa de los demás<sup>23</sup>.

Alonso de Santos muestra con maestría esta herencia del pasado de España a través de destacarla paralelamente con la herencia del pasado de dos hermanos. Mauro, que defendía estas ideas mesiánicas durante la era de Franco, es el mismo que defendía a su hermano durante la infancia. Veámoslo:

Abel. Tú y yo nunca hemos estado de acuerdo en nada. No vamos a estarlo ahora. Desde pequeño siempre te gustó resolverlo todo a golpes...  
Mauro. Muchas veces por defenderte a ti, en el colegio o en el barrio. Cuando te hacían algo enseguida me llamabas, ¿o no?  
Abel. Sí, me defendías de los demás y luego me pegabas tú.  
Mauro. ¿Qué yo te pegaba a ti? ¡Siempre te estaba defendiendo...! ¡De todo el mundo!  
Abel. Sí, todavía tengo cicatrices de cuando tú me defendías. (*Se aleja de él*)<sup>24</sup>.

Como es habitual en todas las obras alonsosantianas, la realidad que muestra el autor sobre las tablas del escenario entraña siempre muchos pliegues de los que sólo algunos aparecen en primer plano. Así que en la obra hemos visto unas referencias a la droga, tema que ha poblado muy a menudo en las obras de nuestro autor. Sobre la droga encontramos esta alusión:

Mauro. Y ahora, con eso de las drogas, que está todo el mundo enmierdado con ellas... Por la pasta que se saca. (*Regresa y se sienta sobre la mesa*). Yo no me he metido en eso porque he sido un imbécil. Y mira ahora cómo me va. Tres tiros bien dados a todos los que la venden y se acaba el problema en unos días<sup>25</sup>.

22 J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 10.

23 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., págs. 18-19-21.

24 *Ibíd.*, pág. 21.

25 *Ibíd.*, pág. 29.



En el mismo sentido hemos encontrado una alusión al problema del paro, aunque estaba metida dentro del contexto de su dura y fuerte crítica a muchos de los dilemas relacionados con la situación circundante durante el momento de la escritura de la obra:

Mauro. ¿Has estado en la cárcel alguna vez? Para saber en qué vive uno, es conveniente darse una vuelta por ellas de vez en cuando. Todo es apariencia últimamente, hermano. Las cosas pasan por arriba de una manera y por debajo de otra. Palabras agradables y patadas en los cojones. Jardines grandes y bonitos fuera, y los presos apiñados como animales dentro, veinte en cada celda. ¡Vete y pregúntales si les gusta esto! ¡O a los que están en las comisarías, o en el paro, o tirados en los pasillos de los hospitales esperando turno como si fueran ganado!<sup>26</sup>

Hay que tener en cuenta que los dos problemas señalados, tanto la droga como el desempleo, serán tratados y abordados por Alonso de Santos con mucha consideración en sus dos obras *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, como resaltaremos detalladamente en los dos capítulos siguientes.

Asimismo, a través de Mauro, Alonso de Santos arroja luces dentro de esta obra sobre la cuestión del terrorismo que España y todo el pueblo español sufría y sigue sufriendo hasta el momento actual. Este problema que, con la instauración de la democracia, ya no tiene ninguna justificación de seguir siendo una insoportable realidad que deja víctimas inocentes de toda índole e incluso de los mismos hombres de policía:

Mauro. ¿Pero en que mundo vives, pianista? Ese chiquito con cara de bueno que has visto en los periódicos podía haber sido un terrorista, uno de esos que ponen bombas y hacen saltar por los aires a seres delicados como tú. ¿Sabes a cuántos compañeros míos les han saltado la tapa de los sesos, o tenían una bomba en el coche y al dar el contacto una mañana...? ¡Esos hijos de puta, que no dan la cara nunca! ¡Siempre escondidos como ratas, atacando por la espalda...! ¡La pena de muerte es lo que hacía falta en este país para acabar con todos, como hacen ellos con el que cogen! [...] ¿Sabes lo que es pararse en un semáforo y estar pensando en cada momento que puede venir alguien a darte un tiro en la nuca, a ti o a tu familia? ¿O no ser capaz de abrir el buzón, o una carta, por si hay una bomba?<sup>27</sup>

Además, Mauro fue un medio denunciatorio de que se sirvió el autor para dirigir testimonios fuertes contra la corrupción de los políticos y, asimismo, de los propios hombres de policía. De la corrupción de los políticos dice Mauro:

Mauro. Cada vez que abren la boca los políticos es para mentir, para que les siga votando la gente [...] Los conozco de cerca, ¿comprendes? Me han tenido mucho tiempo metido en escuchas telefónicas. Los he oído, sé cómo son y cómo nos engañan. ¡Basura, te lo digo yo! Sólo saben hablar y hablar y hablar..., para mentir<sup>28</sup>.

Y de la corrupción de los policías sentencia lo siguiente:

Mauro. Más de una de las mujeres de los que están ahí abajo, lleva en los dedos las sortijas robadas de las joyerías. Sabemos dónde van a dar el palo, les dejamos, los esperamos en la puerta, les metemos cuatro tiros y lo que han sacado desaparece por arte de magia y aparece en el dedo de alguna<sup>29</sup>.

---

26 Ibid., pág. 24.

27 Ibid., págs. 19-20.

28 Ibid., pág. 24.

29 Ibid., pág. 31.

En la opinión de Miguel Medina Vicario: "Alonso de Santos no pretende idealizar su historia. El autor se encuentra en el centro del huracán crítico, y no se permite concesiones ni eufemismos"<sup>30</sup>. En su fuerte denuncia a los hombres de policía Alonso de Santos muestra al propio Mauro como una especie de crítica desde dentro de la institución policial en la que trabajaba durante la era pasada de Franco. Así lo destaca con las siguientes palabras José Rodríguez Richart:

Alonso de Santos ejerce también en esta obra de final trágico una cáustica crítica de los instrumentos dictatoriales de domino, una especie de "crítica desde dentro", es decir, puesta en boca de un integrante de esos mismos instrumentos, Mauro, una crítica que deja al descubierto la increíble e impune corrupción y arbitrariedad que suele acompañar generalmente a esos regímenes autoritarios<sup>31</sup>.

Echado ya a la calle y amenazado por ser metido en la cárcel, el protagonista marginado de la obra se encuentra en un momento muy crítico de su vida, cosa que le lleva a refugiarse en el desván de la antigua casa familiar con el fin de entender lo que ha sido su andadura y, además, de pensar en los pasos que tendría que hacer hacia la situación resultante. Esta tensión dramática, vivida por Mauro y originada por su despedimiento, da lugar al conflicto principal y con él se aceleran las acciones y reacciones entre las dos fuerzas en pugna de la obra: sus propios compañeros de trabajo sitian, de un lado, la casa familiar en que está refugiado él quien, reaccionando, les dispara, de otro, con su pistola. Acto seguido, los sitiadores le envían su hermano, Abel, para convencerle de que se entregue.

El conflicto de la trama principal, el que llega hasta el final y encarna en él el tema central de la obra es, pues, un conflicto de situación: Mauro defiende, plasma las ideas del régimen pasado y lucha contra el nuevo estado de derecho que instaura el nuevo sistema democrático de la España actual. Aunque estaba encerrado en el viejo desván y cercado desde el exterior por sus compañeros de trabajo, hemos notado en la escena muestras de este conflicto que determinan la intriga sobre el escenario: Abel se interviene como mediador para persuadirle a Mauro a que se entregue; de vez en cuando éste sale a la terraza para saber los movimientos de los sitiadores; se escuchan sirenas de policía y voces de alguno de éstos a través del megáfono; e incluso dos policías suben al viejo desván para intentar hablar con él desde detrás de la puerta del mismo. Con esto podemos decir, utilizando las palabras del autor, que el conflicto es manifiesto, evidente y consciente tanto para el protagonista como para el espectador-lector.

Este último sentido nos lleva a mencionar que entre la obra que estudiamos y *La estanquera de Vallecas* hay una conexión muy directa en lo que atañe a la situación de unos personajes encerrados y rodeados por una fuerza exterior opresiva que tiende a destruirlos. Así que Leandro y Tocho, los dos albañiles en paro que intentaron atracar el

---

30 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 143.

31 José Rodríguez Richart, "La década de los noventa en el teatro de José Luis Alonso de Santos: *Trampa para pájaros*", en Herbert Fritz y Klaus Portl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II. Autores y Tendencias*, Tranvía, Berlín, Alemania, 2002, pág. 95.

estanco de la señora Justa en *La estanquera de Vallecas*, acabaron ser encerrados junto a sus atracados y rodeados por los hombres de policía, al igual que Mauro en *Trampa para pájaros*, que estaba encerrado en el viejo desván de la antigua casa familiar con su hermano Abel y cercado desde fuera por sus propios compañeros de trabajo. Según César Oliva: "La relación con obras como *La estanquera de Vallecas* es muy evidente, pues en ambas existe una amenaza exterior que determina la intriga del escenario"<sup>32</sup>. En la opinión de Miguel Medina Vicario: "Como en las piezas anteriores ya comentadas [*La estanquera de Vallecas*], *la agresión viene de fuera*. Lo inestable e incontrolado penetra a través de las paredes donde los sitiados defienden su intimidad"<sup>33</sup>.

#### I. 4. Incidente desencadenante.

En *La escritura dramática*, Alonso de Santos define con las siguientes palabras la esencia de un incidente desencadenante:

Llamamos "incidente desencadenante" a un tipo de acontecimiento que sucede en el transcurso de la obra y que tiene como finalidad dramática activar la causalidad del desarrollo de la historia. Este incidente revela una distorsión o perturbación existente, rompe el equilibrio inicial y sumerge a los personajes en el conflicto<sup>34</sup>.

El incidente desencadenante está formado, como bien revela el autor, por cuatro componentes: 1)- la situación previa; 2)- el incidente propiamente dicho; 3)- lo que desencadena el incidente (el conflicto); y 4)- la incertidumbre que plantea o genera en el espectador-lector. En las líneas siguientes vamos a aplicar dichos componentes a la obra que estudiamos.

##### I. 4. 1. El incidente propiamente dicho.

Según Alonso de Santos, algunas de las obras dramáticas empiezan con la presentación de la situación previa y luego ocurre el incidente desencadenante. En otras, éste transcurre en la primera escena y se expone después la situación previa. *Trampa para pájaros* es otro tercer caso, porque encontramos que el incidente desencadenante de la obra ha ocurrido antes de que se levante su telón: el policía Mauro ha infringido el nuevo estado de derecho muy paralelo a la instauración de la democracia en España, habiendo ejercido una brutal tortura con un supuesto terrorista, con lo cual habrá que presentarlo ante el juzgado. Nuestro autor destaca así el incidente que desencadenó el conflicto principal de la obra y muestra, además, su tipología: "Incidente de trasgresión: La acción se desencadena porque el protagonista infringe una prohibición [como es el caso de] mi obra *Trampa para pájaros*"<sup>35</sup>.

Es más, una gran parte del conflicto desencadenado por el incidente ha ocurrido antes del comienzo de la obra, ya que Mauro se refugió en el desván, sus compañeros de

32 César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 15.

33 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 141.

34 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 139.

35 *Ibíd.*, pág. 143.

trabajo luego le mantuvieron sitiado allí e incluso se puso él a disparar después contra ellos de su pistola. Cabe mencionar que estos actos se revelan en el largo diálogo entre los dos hermanos como acción pasada. Los telones de *Trampa para pájaros* se abren, pues, con la entrada de Abel, enviado por los sitiadores, para intentar persuadirle a su hermano a que se entregue de buen grado. Así lo muestran los dos hermanos:

Mauro. ¿Te han mandado ellos a convencerme, o ha sido ella la que te ha llamado? [...]

Abel. He venido porque querría venir. Sabes que encerrarte aquí no va a solucionar nada. Más tarde o más temprano tendrás que salir<sup>36</sup>.

En este último sentido, podemos decir que el acceso de Abel al viejo desván de la antigua casa familiar puede considerarse, asimismo, como otro segundo incidente desencadenante porque conllevó duros y fuertes recuerdos en la mente de Mauro que, de un lado, aceleraron los acontecimientos de la obra y, de otro, desencadenaron otro segundo conflicto entre los dos hermanos cuyos orígenes y raíces se remontaban a sus pasados años de infancia y adolescencia. Sin embargo, creemos que el encuentro de Abel con su hermano después de tantos años de ausencia, aunque sí reveló una oculta distorsión existente, se relaciona más con las cinco subtramas que expondremos luego.

En efecto, Mauro estaba educado y formado desde hacía mucho a prestar obediencia ciega y sin discusiones a las órdenes e instrucciones, tanto en el pasado más lejano con su padre militar como en el más cercano con sus jefes y superiores de trabajo. Dice Mauro con una forma bastante expresiva:

Mauro. ¡Cumplía órdenes! ¿Comprendes? En esta puñetera vida hay gente que manda y gente que obedece. Te dicen: "Haz esto", tú lo haces, y en paz. Hasta que te mueres y dejas de obedecer de una puñetera vez<sup>37</sup>.

Hay que tener en cuenta que los sucesos de la obra se nos presentan desde la perspectiva de Mauro, lo cual quiere decir que el incidente desencadenante es, desde su punto de vista, un incidente de engaño. Recordemos cómo Alonso de Santos especifica el incidente desencadenante: "Llamamos así a un hecho sorpresivo (una caída, un descubrimiento, un encuentro, un suceso de fortuna, un error, un engaño, un robo, etc.) que se interpone en la trayectoria del protagonista o choca con él"<sup>38</sup>.

Así que el hora ex policía Mauro, transcurridos ya veinte años, prestando con gran dedicación sus servicios en la institución policial, se siente muy engañado por sus superiores no por nada más ni menos que haber seguido obedeciéndolos como siempre. A lo largo de la era franquista pasada, Mauro solía ejercer la violencia con los detenidos con el fin de sacar soluciones durante los interrogatorios e incluso le premiaban por ello, cosa que provoca que sea expedientado y juzgado con la inauguración del nuevo estado de derecho en la actual España democrática. Así lo cuenta el protagonista marginado:

---

36 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 17.

37 *Ibíd.*, pág. 19.

38 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 141.

Mauro. ¿Sabes por qué me mandaron a mí? ¿No lo sabes, verdad? A veces los de la vieja escuela les venimos bien. Luego, si la cosa se complica: "Habrá sido alguno de los de la época de Franco que todavía quedan." Y te abren un expediente y te ponen en la calle. O te meten en la cárcel para toda la vida por hacer lo que te mandan<sup>39</sup>.

Lo que aumenta una vez más la tristeza y rabia de Mauro y, además, hace que sea incomprensible el mundo en que vive es que esos mismos superiores fueron hace muy poco fervientes fieles al uso de la violencia. Dice Mauro: "A muchos de los jefazos de ahora, que están todo el día hablando de democracia y esas cosas, los he visto yo matando a la gente a golpes, así como lo oyes"<sup>40</sup>.

Según Miguel Medina Vicario, lo del policía Mauro es una pena total porque desde apenas ayer era premiado, perseguidor y cazador, pero hoy se derrumbó de pronto su mundo y se convirtió en castigado, perseguido y cazado:

Desde la atalaya familiar, el policía comprende la imposibilidad de modificar el oscuro destino que le espera. No aprendió otro lenguaje que el de la violencia, pero la brutal dialéctica era compartida y hasta respetada entre los de su clase. Él fue experto en afrontar los trabajos más sucios, imprescindibles para mantener el férreo sistema policial. Y de pronto, "un interrogatorio más" le coloca al margen de la ley. Ha pasado de perseguidor a perseguido, de cazador y cazado<sup>41</sup>.

El incidente desencadenante de la obra que de pronto sale al paso de la vida profesional del policía Mauro y que choca fuertemente con él, está reflejado claramente en el título que se da a la obra, *Trampa para pájaros*, y, a la vez, dibujado con maestría en el último parlamento de la misma en boca de Mauro:

Mauro. (*En la puerta con la pistola en la mano*). ¡Hermano! ¿Te acuerdas de cuando cazábamos pájaros de pequeños? Les poníamos un reclamo, y nos escondíamos detrás de unas zarzas. Los que venían solos, detrás de la bandada, al oír que los llamaban se acercaban, y al no ver a nadie caían en la trampa. Allí se quedaban batiendo sus alas, pegados al palo de liga, hasta que los echábamos al saco y se acaba todo<sup>42</sup>.

La alteración en la trayectoria profesional de Mauro, provocada por haber sido engañado por sus jefes de trabajo —el primer incidente desencadenante— y fomentada también por su encuentro con su hermano —el segundo incidente—, logra mostrar una distorsión oculta existente en su vida familiar —contenidos emocionales con sus padres y hermano—, matrimonial —sus sentimientos hacia Mari— y, además, profesional —experiencias y situaciones con sus superiores y compañeros—, los cuales vamos a abordar dentro de los apartados dedicados a las subtramas. Esta alteración provocada y desencadena por dichos dos incidentes ayudó a suministrar al espectador-lector de una visión a fondo de la historia y de los hechos de la obra. El propio Mauro no fue consiente de esta distorsión, y los dos incidentes desencadenantes le fueron como dos fuertes detonantes que pusieron muy en marcha a su memoria para evocar y recordar estas capas ocultas distorsionadas. Dice Mauro poco antes del final de la obra:

---

39 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 19.

40 Ibid., pág. 28.

41 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 143.

42 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 49.

Mauro. ¿Me dejas que te cuente una cosa? He tenido visiones. No visiones de loco ni de esas raras. Visiones de cosas que son. Antes, para mí todo era de otra forma. Hacía cada día lo que había que hacer: dormir de noche, comer, trabajar, divertirse por ahí, ver a la gente... De pronto hubo un ¡click! Aquí dentro y todo fue diferente. (*Se toca la cabeza*). Es como si de pronto alguien hubiera dado a una llave que estaba apagada, y se encendieran luces que me iluminaran por dentro. Y ahora lo veo todo como si las cosas fueran transparentes y se movieran a mí alrededor<sup>43</sup>.

#### I. 4. 2. La situación previa.

Este componente del incidente desencadenante lo muestra Alonso de Santos con las siguientes palabras:

Es el punto de partida de la historia que vamos a desarrollar. La potencialidad dramática del incidente desencadenante depende, además de su propia fuerza, de que el espectador conozca quiénes son los personajes de la obra, qué relación social y emocional mantienen, cuáles son sus estados de ánimo, y qué circunstancias dadas intervienen, es decir, los antecedentes del conflicto, y el lugar y el tiempo en que ocurre la acción<sup>44</sup>.

Como acabamos de señalar, se levantaron los telones de la obra con el conflicto situacional ya desencadenado. Los sitiadores, que no participan en persona en la obra pero sí que se escuchan sus voces "en off", enviaron a Abel al desván para intentar que su hermano cambiara de su actitud y se entregara incondicionalmente. A partir de este momento empiezan los dos hermanos un diálogo que se mantiene hasta el final.

Para valer el adelantamiento del incidente desencadenante a la situación previa, Alonso de Santos tuvo que intensificar, revelando en las acotaciones iniciales, la dosis informativa sobre los personajes, las relaciones que mantienen entre sí, sus estados de ánimo y el tiempo y el lugar en que transcurre la acción para meter cuanto antes al lector en la situación previa de la obra. José Rodríguez Richart sentencia que algunas acotaciones de la obra "adquieren una significación especial y contribuyen a definir el carácter y la psicología de los personajes principales"<sup>45</sup>. Como botones de muestra, aportamos los siguientes ejemplos. Al describir los objetos del desván, dice el autor:

*"Fantasmales muebles amontonados como el tiempo en nuestro recuerdo"; "Un caballo de cartón sobre unos balancines, espera con nostalgia que regresen a montarlo aquellos niños que ahora ya son hombres"; y "En un lateral, al lado de una máquina de coser, se agolpan unos maniquíes de madera, mutilados y rotos como un ejército derrotado"*<sup>46</sup>.

Además, al presentar a los personajes de la obra, un pequeño comentario solía aparecer después de su configuración: el de Mauro es: *"Todo en él da la imagen de un hombre derrotado y enloquecido"*; el de su hermano Abel: *"... es en todo [una] imagen*

---

43 Ibid., pág. 43.

44 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 140.

45 José Rodríguez Richart, "La década de los noventa en el teatro de José Luis Alonso de Santos: *Trampa para pájaros*", op. cit., pág. 92.

46 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., págs. 15-15-16.

*contraria [a la de su hermano]"; y el de su esposa Mari: "... se refleja en su cara la situación por la que está pasando"*<sup>47</sup>.

Durante el largo diálogo que mantenía Mauro con su hermano se revelan como acciones pasadas el incidente que provocó despedirle a éste de la institución policial y llevarle a encerrarse en el desván, disparando a los policías que requieren presentarle ante el juzgado. Para Mauro, experto en los procesos interrogatorios del férreo sistema policial de la era franquista pasada, no hay otro lenguaje que el de la violencia para imponer la paz y el control en el país:

Abel. Yo, lo único que he dicho es que no se puede torturar a la gente, haya hecho lo que haya hecho.

Mauro. ¡No pasó nada! ¡Nada! Fueron un par de hostias.

Abel. ¡Y por eso tiene la espalda rota!

Mauro. ¡Se tiró por la escalera! Estaría asustado o lo haría por no hablar. Los malditos periodistas lo han exagerado todo. Si hablaran tanto cuando se cargan a un compañero...<sup>48</sup>

Asimismo, en su largo diálogo se ha notado, desde el principio de la obra, un destacado deterioro en la relación entre los dos hermanos. Así que mientras Mauro rebaja al máximo del valor de Abel, éste en cambio trata como pueda aplacarle a su hermano con el fin de convencerle de que le dé el arma y de que se entregue a la policía. Dice Abel con la intención de consentir a Mauro:

Abel. Está bien, Mauro, déjalo. Prefiero no hablar de eso. No he venido aquí a culparte de nada. Si tú lo dices te creo, además eso ahora no tiene importancia. Bastante mal lo estás pasando ya, para que yo encima... [...]. Que sean criminales no justifica que lo seamos también los demás con ellos. Pero no quiero discutir contigo. No vamos a solucionar nada, si acaso empeorar las cosas. Siempre nos ha pasado lo mismo. Toda la vida. Basta que yo diga una cosa para que tú...<sup>49</sup>

El evidente deterioro que se muestra entre Mauro y Abel desencadena, a su vez, otro conflicto relacional entre ellos como dos fuerzas en pugna contrarias y distantes, que vamos a ponerlo de manifiesto en el apartado de las subtramas. Este conflicto relacional se remonta a su común pasado familiar y se desarrolla en paralelo con el conflicto principal de la obra, el situacional que ha sido desencadenado entre el exterior, los policías sitiadores, y el interior, el ex policía Mauro. J. L. Castro González refuerza este entender con las siguientes palabras:

Abel acude al desván para encontrarse con su hermano Mauro, con el firme propósito de convencerlo para que desista de seguir disparando a la gente que se encuentra en el exterior y salga de su escondite... El conflicto se establece como una constante pugna entre el interior y el exterior; pero dada la naturaleza de drama psicológico del texto, creo que pesa más la lucha entre pasado y presente de los dos hermanos antes que el conflicto situacional propiamente dicho. [...] Sin embargo, el objetivo de Abel no se ve cumplido y lo que obedecía a un encuentro de tipo práctico

---

47 *Ibíd.*, págs. 16-17-17.

48 *Ibíd.*, págs. 20-21.

49 *Ibíd.*, págs. 19-20.

para solucionar un conflicto situacional, acaba de derivar en un proceso de confesión-acusación entre hermanos<sup>50</sup>.

#### I. 4. 3. La incertidumbre.

Este componente del incidente desencadenante está expuesto por Alonso de Santos con los siguientes términos:

Se llama incertidumbre a la alteración que se provoca en la mente del espectador a partir del incidente desencadenante, y que va a despertar su curiosidad sobre cuál será el final de la trama. ¿Qué va a pasar ahora?, se preguntará atrapado por el deseo de saber cómo se resuelve la historia [...]. Este interrogante dibuja la línea de acción principal de la trama y tiene que ver con la duda acerca de si el protagonista alcanzará o no su meta, y qué precio tendrá que pagar por ello<sup>51</sup>.

El conflicto que se desencadenó por el incidente del engaño de Mauro por sus superiores y que le llevó a refugiarse en el desván, estando sitiado desde fuera por sus propios compañeros de trabajo, hizo que giraran los siguientes interrogantes en nuestra mente: ¿se entregará Mauro a los sitiadores después de la intervención de Abel?, ¿se suicidará, dado ya el estado de enloquecimiento y desesperación que sufre?, ¿morirá resistiendo en el desván si ellos le intenten entrar?, ¿se cederá a la agresión exterior? o ¿se entregará voluntariamente y aceptará su destino ante el juzgado?

Desde luego, el denominador común de estos interrogantes conlleva la necesidad de que desaparezca Mauro porque el nuevo estado democrático de la España actual no soporta la existencia de un personaje con esta mentalidad. Lo refleja así Eduardo Galán: "Mauro, como afirma el autor, es un dinosaurio, un ser de otra época que ya no tiene cabida en nuestro tiempo. Él mismo lo reconoce y se sabe perdedor"<sup>52</sup>. Alonso de Santos, en su "Nota del autor" lo menciona expresamente como sigue:

Entro ahora en esta mi última obra, *Trampa para pájaros*, en el terreno de unos marginados especiales: las personas que se han quedado estancadas en una ideología dominante en otros tiempos y ahora rechazada por la mayoría de los ciudadanos. Los que durante tanto tiempo han marginado a otros son ahora marginados por un nuevo orden social, que ellos viven con la angustia de los viejos dinosaurios, sin posibilidades de adaptación al medio, y condenados, por tanto, a desaparecer<sup>53</sup>.

Como hemos venido mostrando, nuestro autor ha podido con esta incertidumbre mantener la curiosidad del espectador-lector desde la primera escena de la obra en que Abel, enviado por los sitiadores, accede al desván donde está refugiado su hermano. La forma con que dibujó Alonso de Santos esta escena nos llevó a preguntarnos así: ¿podrá Abel convencer a Mauro de que deponga su actitud y de que se entregue, como bien lo hacía de pequeño según su hermano?

---

50 José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", Universitat de Barcelona, *Garoz*, (Revista de la Sociedad Española de Estudios de Cultura Popular), núm. 4, 2004, pág. 94.

51 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., págs. 144-145.

52 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 10.

53 J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 9.



Mauro. A ti te gustaba hacer de bueno siempre, y a mí me tocaba perder. Entrabas, me desarmabas y me entregabas, con esa cara de satisfacción que has tenido siempre al creerte más listo que yo, aun siendo el pequeño<sup>54</sup>.

No obstante, Alonso de Santos tendió rápidamente a cortar el camino a nosotros, complicándonos una vez más la cosa al mostrar así la reacción de Mauro: "Pero esta vez no dejaré que me quites el arma, forastero"<sup>55</sup>.

A medida que se avanza el diálogo entre los dos hermanos, se da otro segundo interrogante: ¿se suicidará el protagonista marginado por la desesperación que sufre después de que se derrumbó su trayectoria profesional y, también, por el estado de enloquecimiento que padece? Veamos cómo se muestra Mauro:

Mauro. Las cosas que nos pasan en la vida, desde que nacemos hasta que... ¿No has leído nunca en los periódicos que de pronto alguien lo descubre un día, coge un arma y...? [...] Éstas [se refiere a las pistolas que llevan tanto él como los compañeros de trabajo que le mantienen sitiado fuera] son sólo para cerca, para cerca, sí. *(Le pone la pistola en la sien)* A esta distancia tus sesos irían a pegarse contra la pared. *Se separa de su hermano, va hasta un espejo y apunta a su propia figura reflejada en él. Hace el ruido con la boca y el movimiento de disparar*<sup>56</sup>.

Este interrogante se reitera y se fomenta con la reacción de Abel quien, visto el estado de desesperación y locura en el que se encuentra Mauro, le expresa así su sincero deseo de ayudarlo: "Mauro, ¿qué puedo hacer para ayudarte?"<sup>57</sup>

Poco antes del final de la parte primera, el autor vuelve otra vez a poner el asunto más difícil a nosotros cuando nos impulsa a pensar en otro tercer interrogante — ¿resistirá el protagonista si se le intenten entrar en el desván?—, teniendo en cuenta que Mauro era un policía profesional, hace ya muy poco era uno de los sitiadores de fuera, sabía muy bien cómo piensan y qué planes solían poner durante situaciones similares:

*Mauro sube la escalerilla, sale a la pequeña terraza que da al tejado y mira fuera con precaución. Abel, al quedarse solo, se hunde un momento, se pasa la mano por la frente y murmura algo entre dientes mientras se quita el abrigo. Desde arriba, Mauro le habla.*

Mauro. Deben de estar cogiendo posiciones. Seguro que alguno estará subiendo por los tejados por si trato de salir por aquí. *(Regresa junto a Abel)*. Antes, todo esto lo hacíamos más a nuestra manera: llegábamos, entrábamos dando una patada en la puerta y ya está. Ahora, con las películas de televisión se ha complicado todo. Hay que hacer un plan, rodear la casa, ir cansando psicológicamente al de dentro, tratar de parlamentar con él para que coja confianza... Se manda siempre a alguien dentro, como esta vez tú, para irle ablandando. Luego se le habla con un megáfono, un teléfono o lo que sea hasta conseguir que se entregue<sup>58</sup>.

No sólo nosotros los que nos sentimos curiosos por saber cuál será el desarrollo de la trama principal. Alonso de Santos va mucho más lejos haciendo que los mismos personajes, como es el caso del propio Abel, se pregunten también ¿qué va a pasar

---

54 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 16.

55 Ibid., pág. 16.

56 Ibid., págs. 22-23.

57 Ibid., pág. 23.

58 Ibid., pág. 23.

ahora? Dice Abel: "Mauro, deja eso ahora y dime qué piensas hacer, dime qué vas a hacer de una vez"<sup>59</sup>.

En la mitad de la cuarta parte, cuando se parecía Mauro en una actitud de sumisión— sobre todo, después de haber confesado, a lo largo de la segunda y tercera parte, muchos contenidos emocionales, propios de su trayectoria familiar, matrimonial y profesional, y por los cuales se le quedó evidente hasta qué punto es incomprensible el mundo en que vive— el autor nos llevó a pensar en otro cuarto interrogante: ¿se cederá el protagonista a la agresión exterior? Así lo muestra el autor en la siguiente acotación: "*Se detiene ante el espejo de un armario de luna, y se mira fijamente por un tiempo. Golpea después el espejo, que se rompe, cortándose en una mano*"<sup>60</sup>.

Poco antes del final de la obra, el propio Mauro nos llevó a pensar en que ya va a entregarse voluntariamente porque la última gota que le colmó el vaso fue asegurarse de que Mari, su esposa, está enamorada hasta los tuétanos de Abel. No obstante, la libertad de Mauro estaba muy por encima de cualquier tipo de sumisión y sometimiento; fue su íntimo deseo y la principal meta por la que debía y tenía que luchar aunque el precio fue tan caro: su muerte.

En líneas generales, el protagonista marginado de la obra considera a sí mismo metafóricamente como el pájaro que viene solo detrás de la bandada, es decir, detrás de la sociedad, donde cae en la trampa de la institución policial en que toda su vida sirvió con gran dedicación. En la opinión de Eduardo Galán: "Y es que Alonso de Santos deja muy claro que es la sociedad la que cercena la libertad del individuo, es la sociedad la que ejerce todo su poder contra el individuo, que no tiene más remedio que sucumbir ante la fuerza del poder"<sup>61</sup>.

### I. 5. Subtramas.

Aunque este apartado no aborda, según el modelo estructural de Alonso de Santos, uno de los componentes de la línea central de toda obra teatral, lo incluimos aquí en nuestro estudio de *Trampa para pájaros* por lo importante que funcionaron las subtramas en dar relieve y focalizar las raíces de la violencia e inadaptación de nuestro protagonista marginado o lo que supone la trama principal de esta tragedia. Según estos términos de Eduardo Galán:

Para escribir *Trampa para pájaros* se requiere una fuerte dosis de hondura humana, de reflexión filosófica y de conocimientos de nuestra sociedad, así como una profunda convicción ética y política de la necesidad de hablar sin tapujos de la realidad que nos rodea<sup>62</sup>.

---

59 Ibid., pág. 36.

60 Ibid., pág. 44.

61 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 12.

62 Ibid., pág. 9.

En paralelo con la trama principal de la obra existieron y poblaron otras cinco subtramas, siendo el propio Mauro la piedra angular y el denominador común en todas ellas. A continuación las vamos a explicar todas.

### **I. 5. 1. Subtrama ideológica.**

Según Alonso de Santos, esta subtrama muestra "el enfrentamiento de las dos Españas a través de las contrapuestas visiones del mundo de Mauro y Abel: la España franquista del pasado y la democrática actual"<sup>63</sup>.

En la obra, los dos hermanos se presentan contrarios y polos opuestos en todo, incluso en la apariencia externa. Así que Mauro, el policía, el hermano mayor, el bruto, el fuerte, el feo, el inculto, y el que prefiere solucionarlo todo violenta y brutalmente, es defensor de la era franquista del pasado; mientras en cambio Abel, el músico, el menor, el sensible, el débil, el guapo, el culto, y el razonable quien prefiere los métodos pacifistas en todo, es partidario del nuevo régimen democrático del presente como se muestra así en su parlamento: "¿Las injusticias han empezado ahora en este país, Mauro? Todo eso que tú dices y mucho más viene de atrás. De muy atrás, de cuando tú defendías a los que mandaban entonces"<sup>64</sup>.

Es una gran contrariedad que provoca un enfrentamiento, como dice J. L. Castro González, "entre dos opciones vitales dramáticamente resultantes: la del esteta y la del militar; la opción democrática frente a la dictatorial; la contemplación frente a la acción; en fin, el tándem schopenhaueriano"<sup>65</sup>. Según estas palabras de Miguel Medina Vicario:

Las biografías de los hermanos aparecen divergentes. El uno, Mauro, compensa la falta de recursos intelectuales con su fuerza física y agresividad. [...] Por su parte, Abel, el hombre culto, sensible, que sufrió durante años la falta de libertad, aparece como legítimo representante de ella<sup>66</sup>.

Para Eduardo Galán, el contraste y el enfrentamiento entre los dos hermanos son obvios desde el principio. Según él: "El enfrentamiento es constante desde la primera escena. Un enfrentamiento fraternal que encierra un enfrentamiento simbólico entre dos Españas; la del pasado y la del presente, la franquista y la democrática"<sup>67</sup>. Con esto podemos decir que la subtrama ideológica repite en el fondo el mismo tema de la trama principal y, también, incrementa su intensidad.

Desde el principio de la obra y en forma de un cuadro simbólico, Alonso de Santos insiste en mostrar, a través de los dos hermanos, las dos caras de la España de los últimos dos tercios del siglo XX: una que representa la España franquista y el pasado

---

63 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 164.

64 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 41.

65 José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", revis. cit., pág. 94.

66 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., págs. 143-144.

67 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 12.

con toda su injusticia, encarnada por Mauro y la oscuridad en que está ubicado; y la otra presenta la España democrática y el presente con su nuevo estado de derecho, plasmada por Abel y la luz que da con su entrada. Fijémonos cómo está dibujado este cuadro:

Abel. (*Entrando*). ¿Mauro? ¿Estás ahí? ¡Soy yo, Abel! ¿Puedo entrar? ¡Quiero hablar contigo...!

*La persona a la que habla, que está en la oscuridad, no contesta. Abel mira a Mari, la mujer que sigue en la puerta. Luego se acerca a la pared y da una luz*<sup>68</sup>.

Este mismo cuadro se completa, y, además, se entiende al máximo su función simbólica, en la parte cuarta y última de la obra cuando saca Mauro antiguo recibo de luz y alude a que su padre, defensor ferviente de la era franquista, siempre les ordenaba que apagaran las luces para ahorrar. Como Abel, representante del nuevo régimen democrático, acostumbraba a desobedecer las órdenes del padre, fue él mismo quien dio la luz con su entrada al principio de la obra y, también, durante la última parte cuando la apagó Mauro, obedeciendo aún las órdenes del ya fallecido padre:

*Saca un viejo cuaderno lleno de polvo.*

Mauro. ¡Mira, mira esto...! "Luz, setenta pesetas..." ¿Te acuerdas de cómo era con la luz papá? "Apagad esa luz. Hay que leer de día, de noche es malo para la vista..."

*Mira ahora a su alrededor las sombras móviles de los muebles y cierra el interruptor de la luz, quedando todo en la semioscuridad.*

¿Está bien así, papá?

Abel. Estás enfermo. No puedes seguir aquí así... Estarás peor cada vez. Tenemos que irnos... (*Da de nuevo la luz*)<sup>69</sup>.

En este mismo sentido, sería oportuno destacar y exponer las siguientes palabras de José Rodríguez Richart para reforzar lo que acabamos de explicar:

Es [el viejo desván de la antigua casa familiar en el que está refugiado] una expresiva imagen del tiempo pasado en el que se ha quedado anclado Mauro y espejo también de su mundo: no sólo pretérito y periclitado sino en desorden, caótico y, al menos al principio, sumido en la oscuridad hasta que Abel "da una luz". [...] Seguramente no es casual que Mauro recuerde, al encontrar en los cajones de un mueble con los recibos de la luz, que su padre, militar de profesión y de la "vieja escuela" a juzgar por sus procedimientos educativos, siempre les estaba diciendo a los hijos "Apagar esa luz" lo que podía deberse simplemente al deseo de ahorrar gastos pero no hay que descartar la posibilidad de que tenga una significación simbólica. En ese momento al que aludimos, Mauro "cierra el interruptor de la luz" y será otra vez Abel el que "Da de nuevo la luz"<sup>70</sup>.

El desplazamiento de poderes de entre las dos Españas —la franquista y la democrática— encarnadas respectivamente por Mauro y Abel, simbólicamente tiene lugar en un lugar muy central en la obra, casi a mediados de la tercera parte, a través del apoderamiento de este último al caballo de cartón, propio de su hermano quien:

*está al lado del caballo de cartón con balancines, y al darle impulso se mueve adelante y atrás.*

68 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 15.

69 Ibid., pág. 43.

70 José Rodríguez Richart, "La década de los noventa en el teatro de José Luis Alonso de Santos: *Trampa para pájaros*", op. cit., págs. 92-93.

Mauro. ¿Te acuerdas de éste...? Yo me ponía detrás de él, empujando, y hacía con la boca el ruido de los cascos al galopar. (*Hace los ruidos*). Y tú te subías encima y decías, "¡Arre, arre, caballito, más deprisa, más deprisa, más deprisa...!" (*Coge el caballo en sus brazos*). ¡Era mío antes de que llegaras tú! ¡Mío! Como todo lo demás. A ti, ni se te pasó por la cabeza. Llegaste, montaste en él y diste por hecho que era yo el que empujaba<sup>71</sup>.

Aunque no lo mostró expresamente en su precioso prólogo de *Trampa para pájaros*, Eduardo Galán refuerza así nuestra opinión acerca de la función simbólico-ideológica que desempeñaba el caballo de cartón en la obra: "Este caballito de cartón del decorado no es algo accesorio, sino un elemento simbólico, fundamental, que manifiesta el desplazamiento afectivo y vital que padeció Mauro desde su infancia"<sup>72</sup>.

### I. 5. 2. Subtrama mítico-bíblica.

Para Alonso de Santos, ésta se refiere a "la envidia y el odio que siente Mauro por su hermano Abel; la relación entre ambos refleja el mito cainita"<sup>73</sup>. Las frecuentes diferencias que Alonso de Santos insistió en subrayar entre los dos hermanos puso el mito cainita sobre las tablas del escenario de *Trampa para pájaros*. El autor incluso llegó a plantearlo expresamente desde el nombre de Abel y en la primera escena:

Abel. (*Mira a Mari. Luego habla a Mauro*). ¿Y por qué ibas a querer matarme, si puede saberse? ¿Qué te he hecho yo?

Mauro. (*Escondido*). Estoy loco, ¿no te lo han dicho? Además todo el mundo quiere matar a su hermano, y más si se llama Abel, como tú.

Abel. Pero tú no te llamas Caín, así que no podrías disparar.

Mauro. (*Escondido*). ¿Quieres verlo? Lo he hecho muchas veces.

Abel. Sí, pero no así, a escondidas y a tu propio hermano. Y yo no tengo pistola como tú. ¿Serías capaz de disparar a alguien desarmado?

Mauro. (*Escondido*). Tú eres el bueno aquí, hermano, no yo. Yo soy el malo, como entonces. Por eso tengo que hacerlo<sup>74</sup>.

Según estas palabras de Eduardo Galán: "Alonso de Santos no ha dudado en plantear directamente el tema cainita; ya en el nombre de Abel se prelude este aspecto en la relación fraternal"<sup>75</sup>. Para Virtudes Serrano: "Signos cainitas se perciben en la fraternal oposición y hasta en los nombres propios"<sup>76</sup>. En la opinión de J. L. Castro González: "Estamos, por tanto, nuevamente ante el protagonismo de los hermanos bíblicos, pareja antitética, esto es, la lucha abierta entre vencido y vencedor"<sup>77</sup>. Sobre el mismo entender fueron las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

71 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., págs. 35-36.

72 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 11.

73 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 164.

74 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 16.

75 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 11.

76 Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, Cátedra, Madrid, 2004, pág. 50.

77 José Luis Castro González, "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, pág. 386.

Dos referencias que nos trasladan hasta las raíces trágicas: alusión a un hecho bíblico, y conflicto eterno en las relaciones familiares cuyo germen localizó Freud en dos textos clásicos. Recuerdos de Edipo y Electra, temor de los padres ante la figura de los hijos, y/o envidia entre hermanos<sup>78</sup>.

De hecho, esta subtrama conjuntamente con la siguiente —la sentimental— ganó importancia y se desarrolló paralelamente con la trama principal, asunto que hizo que la obra quedara dividida en dos mitades. No obstante, esto no significa que los elementos de esta subtrama estorbó el desarrollo de la trama principal. Al revés, las dos mitades se fusionaron mutuamente y tuvieron el mismo y generalizado objetivo tanto de la obra como de la presente Tesis: resaltar los múltiples tipos de la marginación que sufría el protagonista a lo largo de todas sus trayectorias vital, matrimonial y profesional. En su *Escritura dramática* destaca Alonso de Santos estos términos:

En cualquier caso, si una subtrama secundaria gana en importancia y se desarrolla en paralelo con la trama principal, el resultado puede ser un relato dividido en dos. La dificultad de su construcción radica, por tanto, en que deben quedar trenzadas sutilmente entre los hilos de la trama central, sin estorbar su desarrollo<sup>79</sup>.

Pero antes de ir aislando los elementos que formulan la línea central de esta subtrama nos parece imprescindible referirnos a *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo como posible manantial de influencia ética y estética para Alonso de Santos en la escritura de la obra que aquí estudiamos. La estrecha relación que mantiene *Trampa para pájaros* con la ya señalada de Buero, sobre todo, en lo que atañe al trasfondo mítico de Caín y Abel, encarnado respectivamente en ambas obras por Mauro y Abel, y Mario y Vicente, refuerza nuestra creencia en que la segunda podría ser un referente literario de la primera. En este mismo sentido, hay que recordar que el profesor Mariano de Paco demostró en una excelente exposición panorámica la clara y evidente existencia de la huella bueriana en el teatro español contemporáneo entre cuyos representantes figura, asimismo, el dramaturgo vallisoletano. Según Mariano de Paco:

Quiero hacer patente mi arraigada convicción de que el teatro bueriano ha dejado una impronta en el teatro español contemporáneo que, al margen de las clasificaciones, se percibe de diferentes maneras hasta nuestros días y creo que puede expresarse con el nombre, de amplio pero inequívoco sentido, de *huella*<sup>80</sup>.

La huella de Antonio Buero Vallejo ha sido referida, asimismo, por Virtudes Serrano cuando abordaba los dramaturgos españoles de entre los dos siglos XX y XXI, entre cuyos nombres aparece el de Alonso de Santos. Una de las huellas evidentes que dejó Antonio Buero Vallejo en los autores que inmediatamente le siguieron y, también, en la dramaturgia *neo-realista* es la siguiente:

---

78 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 146.

79 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 160.

80 Mariano de Paco, "Antonio Buero Vallejo en el teatro actual", seminario impartido en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en febrero y marzo de 1998, y actualizado en octubre de 2000, págs. 4-5.

Su intención de restaurar para nuestro teatro el género trágico es evidente en el planteamiento, desarrollo y resolución de los conflictos del hombre de la calle que desde su primera obra estrenada realiza este dramaturgo; tal actitud ha condicionado la visión de los que inmediatamente lo siguieron y aún puede percibirse en los que, a partir de 1980, llevan a cabo una dramaturgia que podríamos denominar *neo-realista*, en tanto que se vuelven a adoptar parámetros directamente referenciales de situaciones y personajes del *aquí y ahora* de la escritura de los textos<sup>81</sup>.

En efecto, entre *El tragaluz* y *Trampa para pájaros* hay muchos puntos de parentesco como demostraremos a continuación:

1. En las dos obras hay conflicto, debate y oposición entre los dos hermanos. En *El tragaluz*, el debate fraternal radica en dos actitudes contrarias ante la vida, la activa y la contemplativa, encarnadas respectivamente por Vicente, el hermano mayor, y Mario, el pequeño; mientras en *Trampa para pájaros* la dialéctica recurrir a la violencia o utilizar los procesos pacíficos como solución de los asuntos vitales es la que representan Mauro, el mayor, y Abel, el menor.

2. Las dos obras tienen un final trágico. Antonio Buero Vallejo en su obra cuenta los hechos desde la perspectiva del pequeño que sobrevive donde la muerte fue el destino del mayor; mientras Alonso de Santos en su tratamiento del mito dio la palabra al mayor, Mauro, aunque fue él mismo quien murió al final. Aunque el contexto en que se abordó el mito y su funcionalidad en cada una de las dos obras son diferentes, el matiz trágico las caracteriza, y esto en sí nos hace pensar en la huella bueriana en la obra objeto de estudio. Es más, está íntimamente relacionada con esta huella la tipología del protagonista que el autor de una y otra obra presenta y trata sobre el escenario, es decir, el marginado. Desde la primera obra que estrena, *Historia de una escalera*, Antonio Buero Vallejo intentó cambiar la perspectiva adoptada en el teatro español de finales de los años cuarenta al llevar al escenario otro tipo de personajes no habituales durante aquel entonces como refleja con los siguientes términos Mariano de Paco:

Buero Vallejo "un autor lleno de noble ambición, que posee el secreto de los resortes del teatro como pudo poseerlos cualquier autor de la edad dorada" llegó y "rasgando el retablo de las maravillas", nos presenta la sordidez, la falta de esperanza, la desesperación de la gente modesta, alienada y marginal en el proceso de transformación social de España<sup>82</sup>.

3. En el final de las dos obras tanto Abel como Mario se sienten culpables por la muerte de sus hermanos, respectivamente Mauro y Vicente. Creían que el conflicto ético que mantuvieron los dos con sus hermanos dio origen a su final trágico como resalta así Miguel Medina Vicario, recogiendo de Hegel: "'Es el enfrentamiento de dos partes que en sí tienen un fin ético, pero al entrar en conflicto, sólo una de ellas puede sobrevivir. Al lograr la muerte de la otra, cae en culpa". Así, la obligada muerte del policía Mauro hace caer en culpa al Abel hermano"<sup>83</sup>.

---

81 Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, op. cit., pág. 15.

82 Mariano de Paco, "Antonio Buero Vallejo en el teatro actual", semin. cit., pág. 12.

83 Miguel Medina Vicario, "La poética de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 99.

No nos olvidemos, pues, de cómo mostró Alonso de Santos la forma externa de Abel al salirse del viejo desván después de la muerte de su hermano Mauro: "*Abel queda paralizado por un momento oyendo los disparos de Mauro y de la policía. Luego va hacia la puerta y sale, hundido*"<sup>84</sup>. Lo mismo ocurre a Mario en *El tragaluz*. En la última escena de esta tragedia fuimos testigos de su diálogo con Encarna en donde se responsabilizaba la muerte de su hermano Vicente:

Mario. ¡Yo lo maté!  
 Encarna. (*Se sobresalta*). ¿A quién?  
 Mario. A mi hermano.  
 Encarna. ¡No, Mario!  
 Mario. Lo fui atrayendo... hasta que cayó en el precipicio<sup>85</sup>.

4. Entre ambas obras hay cercanía fonética entre los dos nombres Mario y Mauro, protagonistas en donde se cuentan los hechos desde las perspectivas que adoptan: las respectivas actitudes contemplativa y violenta ante la vida.

5. Las otras analogías se pueden demostrar recurriendo al texto de cada obra en donde se coinciden una serie de situaciones entre *El tragaluz* y *Trampa para pájaros* tal y como aludiríamos en su momento.

Ahora bien, al igual que la trama principal, la subtrama mítico-bíblica ha tenido, también, sus componentes privados que formaron su propia línea central como por ejemplo un incidente que desencadena un conflicto entre dos fuerzas en pugna, una situación previa y una incertidumbre planteada en la mente del espectador-lector que ahora los vamos a exponer todos.

El súbito acceso de Abel al viejo desván de la antigua casa familiar se trata del incidente que desencadenó el conflicto de esta subtrama. Al igual de lo que ya hemos contado en la trama principal, en esta subtrama sucede, en primer lugar, el incidente desencadenante y, en segundo lugar, se revela la situación previa mientras se mantenía el diálogo entre los dos hermanos. Este mismo incidente desencadenante tuvo lugar una vez levantado el telón de la obra:

Abel. (*Entrando*). ¿Mauro? ¿Estás ahí? ¡Soy yo, Abel! ¿Puedo entrar? ¡Quiero hablar contigo...! [...]  
 He venido en cuanto he podido... ¿Te encuentras bien? Estás ahí detrás, ¿verdad...?<sup>86</sup>

Como destacamos un poco arriba, este encuentro provocó a Mauro y trajo duros recuerdos en su mente que se deben a sus años de infancia y adolescencia ocurridos en el mismo lugar de los hechos: el viejo desván de la antigua casa familiar. Dice Mauro: "Es nuestra vida, ¿no? Lo tengo aquí, en mi cabeza, como si estuviera pasando ahora

84 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 49.

85 Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, edición, notas y llamadas de atención de José Luis García Barrientos, Castalia, Madrid, 1986, pág. 165.

86 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 15.



mismo"<sup>87</sup>. Según Miguel Medina Vicario: "Pasado y presente, una vez más, aliados para ralentizar el inmediato futuro que los dioses de la ira elaboran tenazmente"<sup>88</sup>.

Después de haberse revelado los elementos de la trama principal, viene el final de la parte primera de la obra para avivar lo mítico-bíblico y, también, para plantear la otra subtrama sentimental:

Mauro. [...] (*Le alcanza una vieja mecedora*). Siéntate, hombre, siéntate y ponte cómodo. Estamos hablando, ¿no? Pareces un maniquí, ahí parado tan tieso y tan elegante. Ahora que llevas esa ropa tan cara, pues más. Siempre has sido muy guapo. Pregúntale, pregúntale a mi mujer<sup>89</sup>.

Con el comienzo de la segunda parte empieza el protagonista marginado de la obra a recordar la antigua relación con su hermano y con sus padres, lo cual se puede considerar como situación previa de esta subtrama.

Ni una sola vez en su vida desobedeció Mauro a su padre militar a quien intentó, además, seguir el mismo camino, metiéndose de policía. Aunque ya está muerto, Mauro lo siente todavía más vivo: saca su retrato; habla con él; le pregunta si entiende algo de la situación que está sufriendo; e incluso recuerda las canciones que cantaba cuando se afeitaba. A pesar de todo esto, el ya ex policía cree que su padre —y seguramente la madre— estaba orgulloso de su hermano, el pianista, el que hizo el contrario de todo lo que había mandado, estudiando música. Hay que tener muy en consideración que los recuerdos de Mauro hacia su padre solían volver al presente con su emoción originaria, pero adquieren, también, una nueva emoción como por ejemplo el sentimiento de ser desvalorado por su padre:

Mauro. (*Va hasta el piano, levanta la tapa y da un puñetazo a las teclas*). El día que te dio por estudiar música me pareció que dejabas de ser mi hermano. ¡Música! ¡En una familia con un padre militar y una madre modista! Nunca a nadie en nuestra casa le había dado por algo así. ¿Porqué tú? Horas y horas dándote a estas teclas. (*Golpea el piano*). Y yo te odiaba. (*Señala los cuadros de los padres*). Ellos estaban orgullosos de ti. Sí, papá también, aunque protestara cuando ella te trajo el piano...<sup>90</sup>.

Su madre prefería más a su hermano pequeño que a él. Para ella, Mauro siempre era el culpable, además de ser el bruto y el feo. Mauro lo muestra así con rabia:

Mauro. Me acuerdo de cuando íbamos con mamá por el calle y la gente decía: "¡Qué niño más guapo!", por ti... Yo iba al otro lado, y a mí, si acaso, me decían, "Este también", ya por lástima. A los dos minutos de vestirme, yo ya estaba hecho un adefesio. Tú, impecable. No te movías por no mancharte<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Ibid., pág. 36.

<sup>88</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 145.

<sup>89</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 22.

<sup>90</sup> Ibid., pág. 36. Creemos que este parlamento de Mauro con lo que encierra de tono fuerte y rabioso recuerda el parlamento sarcástico que dirigió Mario a su hermano, Vicente, en la obra bueriana:

Mario. ¡Muy bien! Vicente remedia lo que puede, adora a su familia, mamá le sonríe, papá le da las gracias y, si hay suerte, Encarna volverá a ser complaciente... La vida es bella.

Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, op. cit., pág. 151.

<sup>91</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 22.

Así que de su madre no tenía ni guardaba el marginado Mauro ningún recuerdo feliz, ni tampoco mantenía con ella auténtico afecto: "Esa otra [señala un maniquí] también ha sido siempre de mis favoritas, aunque no tenga brazos. Ha sido siempre como una madre para mí. Una madre manca"<sup>92</sup>. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario: "Buen conocedor de los mecanismos psicológicos, Alonso de Santos merodea la herida nunca cerrada de Mauro: no ser el hijo favorito de la madre, sentirse relegado a un segundo plano por su hermano"<sup>93</sup>.

Alonso de Santos muestra con maestría la desvaloración que sufría Mauro de sus padres y que fomentó mucho en él rabia, envidia y rencor hacia su hermano a través de otro cuadro simbólico. En la primera escena de la parte segunda están hablando los dos hermanos; Mauro ha buscado los antiguos retratos de los padres ya fallecidos y se ha puesto a hablar con ellos de la siguiente manera expresiva:

Mauro. Yo los siento cada día más vivos en esta casa. Aquí están, juntos otra vez, y con nosotros, los cuatro. Podemos hablar, ¿no? ¡Papá, saluda a tu hijo pequeño! (*A Abel*). Mamá, si estuviera aquí, te daría la razón, como siempre. ¿A que sí, mamá, a que se la darías? Hicieras lo que hicieras era yo el culpable. "Mauro, no hagas rabiar a tu hermano", "Mauro, deja tranquilo a Abel..." (*Se enfrenta a Abel*). Tú te fuiste, yo me quedé. Enterrado con ellos para siempre en esta casa<sup>94</sup>.

Como Abel fue el hijo de quien los padres estaban orgullosos, entonces merece como galardón sus retratos puestos sobre el instrumento musical que hizo de él una

92 Ibid., pág. 34.

93 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 143.

94 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., págs. 27-28. En esta nota vamos a hacer dos cosas: 1)- Reproduciremos una escena de *El tragaluz* donde se nota la predilección que guardaba La madre hacia Vicente:

La madre. Hoy no hijos... Otro día, más tranquilos...

Vicente. ¿Es que no sabes lo que dice?

La madre. Otro día...

Vicente. Se ha atrevido a afirmar que cierta persona... aquí presente ha enloquecido por mi culpa. (*Pasea*).

La madre. Son cosas de la vejez, Mario...

Vicente. ¡Quiá, madre! Eso es lo que piensas tú, o cualquiera con la cabeza en su sitio. Él piensa otra cosa.

Mario. ¿Y has venido a prohibírmelo?

Vicente. ¡A que hablemos!

La madre. Pero no hoy... Ahora estáis disgustados...

Vicente. Hoy madre.

Mario. Ya lo oyes, madre. Déjanos solos, por favor.

Vicente. ¡De ninguna manera! Su palabra vale tanto como la tuya. ¡Quieres que se vaya para que no te desmienta!

Mario. Tú quieres que se quede para que te apoye.

Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, op. cit., págs. 152-153.

2)- Citaremos una situación entre los dos hermanos de *El tragaluz* que es muy semejante a la que alude arriba la última frase de Mauro a su hermano en *Trampa para pájaros*:

Mario. Yo vivo aquí, con nuestro padre. Una atmósfera no muy sensata, ya lo sabes. (*Indica al padre*) [...].

Vicente. (*Se levanta*). ¡Pero no se puede uno quedar en el pozo!

Mario. ¡Alguien tenía que quedarse aquí!

Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, op. cit., págs. 113-115.

persona muy importante: "*los pone encima del piano*"<sup>95</sup>. Así que el piano simboliza, pues, el talento, las habilidades y las dotes que tenía Abel, los que le permitieron entrar en el modelo de la sociedad democrática actual. Pero el asunto no se queda parado hasta este punto, Mauro denuncia, además, a su hermano Abel ante los retratos de los padres fallecidos y revela implacablemente el secreto que hasta entonces ignoraban: "Ah, ¿no sabéis una cosa? Es medio maricón"<sup>96</sup>.

La meta primordial para Abel fue intentar que su hermano cambiara su actitud y que se entregara. Por lo tanto, a veces le daba la razón a Mauro en lo que decía u otras veces se abstenía a no discutir con él. Pero en la mayoría de los casos intentaba cortar el camino a los recuerdos de su hermano y hacer que el diálogo volviera al tema principal en el que están sumergidos los dos por igual:

Abel. ¿Y eso de qué te iba a servir? ¿A qué viene todo esto que estás haciendo? ¿Por qué sacar ahora esas cosas de cuando éramos niños, o ese de tu mujer, y si era guapo o era feo? <sup>97</sup>/

Abel. (*Quita los cuadros de los padres*). ¡Ellos están muertos! ¡Muertos! ¡Como todo lo que hay en esta casa! ¡Olvídate de esto ya!<sup>98</sup>

Pero a mediados de la parte tercera, cuando Mauro terminó de contar la historia del caballo de cartón, el mito cainita vuelve a plantearse de una manera muy grave. Empieza a estallarse el conflicto entre los dos hermanos y, sobre la pregunta curiosa de Abel a su hermano ¿en qué piensa? y ¿qué va a hacer?, se plantea y se genera en la mente del espectador-lector la siguiente incertidumbre: ¿matará Mauro a su hermano? La respuesta de Mauro a su hermano fue bastante expresiva del mito: "Sólo tenemos un caballo. Uno de los dos tendrá que quedarse"<sup>99</sup>.

A partir de ahí, Abel empezó a discutir con su hermano y el diálogo entre los dos se convirtió en puro conflicto en que resultaron gritos, insultos y, también, empujones. Dentro de esta mutua agresión, tanto de dichos como de actos, "*Abel cae, se golpea con algo la cara y sangra por la nariz*"<sup>100</sup>.

El conflicto de esta subtrama es, pues, un conflicto de relación. Desde sus años de infancia y adolescencia familiares, los dos hermanos no se relacionaron bien debido a la predilección de la madre a uno de ellos, a la educación rígida del padre militar y, también, a la violencia con que trataba Mauro a su hermano. Se enfrentaron al máximo sus metas y, además, encuentra Mauro que todo salió a favor de su hermano. Incluso Mari se ve enamorada a éste como mostraremos luego en la subtrama sentimental.

En el mismo sentido y debido a los muchos momentos en que Abel se abstenía a no discutir a su hermano, el diálogo de Mauro se pasó, a veces, a ser un monólogo. En

---

95 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 28.

96 *Ibíd.*, pág. 28.

97 *Ibíd.*, pág. 22.

98 *Ibíd.*, pág. 36.

99 *Ibíd.*, pág. 36.

100 *Ibíd.*, pág. 37.

estos no pocos momentos, el conflicto tomaba la forma de un conflicto interno en el que proyectaba el protagonista marginado de la obra sus palabras sobre unos objetos sin ninguna posible respuesta como es el caso de los amarillentos retratos de los padres fallecidos, el caballo de cartón y los maniqués.

Como hemos señalado al principio, esta subtrama juntamente con la sentimental trenzaron otra mitad paralela a la trama principal. No obstante, las dos mitades quedaron estrechamente unidas e interdependientes. Por lo tanto, vemos oportuno abordar y tratar ahora la subtrama sentimental para completar la incertidumbre que aún nos acompaña: ¿matará Mauro a su hermano, sobre todo, después de asegurarse de que Mari, su mujer, estaba enamorada a lo largo de su vida de Abel? La importancia del desarrollo de esta subtrama radica en el aplazamiento de su eco hasta el final como señala Miguel Medina Vicario: "Alonso de Santos, especialmente sensible ante el gozo del amor que nace y el desgarrar del que muere, dosifica con especial cuidado el conflicto sentimental hasta el punto de concederle el privilegio de convertirse en el detonante final"<sup>101</sup>.

### I. 5. 3. Subtrama sentimental.

Según palabras de Alonso de Santos: "Mauro vive dolorosamente un soterrado triángulo amoroso: el amor que su esposa Mari siente por Abel. En su encierro dentro del desván, Mauro despierta los sentimientos de su esposa y su hermano, para comprender los suyos propios"<sup>102</sup>.

Esta subtrama es más concisa y breve que las demás, debido a las pocas referencias que Mauro hacía a Mari y, también, a las pocas intervenciones que ella protagonizó en *Trampa para pájaros*. Hay que recordar que Alonso de Santos se la ha referido como sombra cuando presentaba a los personajes: "Tres son los personajes que lo habitan: un hombre de la "etapa anterior", su hermano, músico, entre los dos la sombra cálida de una mujer"<sup>103</sup>. Para César Oliva: "No afecta ésta [Mari] al esquema dramático de la pieza, pues es la tensión entre los hermanos la que genera el clima de angustia de imposible solución"<sup>104</sup>. Según estas palabras de Miguel Medina Vicario: "A pesar de sus breves intervenciones, la figura de Mari, desde su frustración y miedo, resulta puente imprescindible entre los hermanos y el mundo exterior"<sup>105</sup>.

En efecto, la posición de Mari entre Mauro y Abel en *Trampa para pájaros* nos hace recordar inmediatamente la de Encarna en *El tragaluz* entre Mario y Vicente<sup>106</sup>.

---

<sup>101</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op cit., págs. 146-147.

<sup>102</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 164.

<sup>103</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 9.

<sup>104</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 15.

<sup>105</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 147.

<sup>106</sup> Recordemos cómo se la ha referido literalmente Antonio Buero Vallejo en una acotación de su obra: los dos hermanos llegaron a pelearse, "(quedan los dos frente a frente, jadeantes. Entre los dos, ella [Encarna] los mira con angustia)". Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, op. cit., pág. 143.

Creemos que esto demuestra y reitera una vez más los puntos de conexión entre ambas obras como lo refleja así Mariano de Paco: "Una tragedia como *Trampa para pájaros* (1990), con el bíblico enfrentamiento fraterno, los desequilibrios mentales de Mauro y la posición de Mari entre los dos hermanos remite al lector-espectador al mundo bueriano de *El tragaluz*"<sup>107</sup>.

En la subtrama psicológica, que a continuación resaltamos, mencionaremos las funciones simbólicas psicológico-fisiológicas que tuvieron, según nuestro entender, los maniqués dentro de la obra. En la presente subtrama, creemos que éstos tienen otras funciones: representan la falta de contenido sentimental con su mujer, Mari. Mauro se comunicó con ellos más que con su mujer en la que incluso no tiene confianza: "(*Va hacia los maniqués*). Estas han sido las únicas mujeres fieles que he tenido en mi vida. [...] Vosotras al menos no me engañareis nunca. En cambio, mi mujer..."<sup>108</sup>

Mauro cree que su mujer sólo se casó con él para que estuviera cerca de Abel del que estaba enamorada toda su vida. Según Mauro: "¿Sabes que aunque entiende de música clásica lo que yo, cuando nos mandaste esos discos el año pasado los estuvo escuchando hasta que los rayó?"<sup>109</sup>. Por tanto, tendió a avivar dicho amor en su mujer poco antes del final de la obra para asegurarse del suyo.

En líneas generales, Mauro fue perdedor en todo; fue perdedor a lo largo de todas sus trayectorias familiar, matrimonial y profesional; fue perdedor incluso ante su propio hermano que se apoderaba de todo: del cariño de la madre, del supuesto orgullo del padre y, asimismo, del amor de Mari. A la luz de esto y ante esta insoportable desesperación y decepción de Mauro, se planteó en la mente del espectador-lector la siguiente incertidumbre: ¿matará Mauro a su hermano y a su mujer? Este interrogante se reitera con la afirmación de Mari:

*En la calle se oyen sirenas de policía, gritos y ruidos.*

Mari. (*A Abel*). ¡Nos matará a todos! ¡Está loco! ¡Dios mío! ¡No puedo más! ¿Sabes lo que es vivir con alguien que duerme con una pistola debajo de la almohada? Alguien que te está amenazando cada minuto con pegarte un tiro, o dárselo él<sup>110</sup>.

Y, como ha denunciado antes Mauro a su hermano ante los retratos de los padres fallecidos, vuelve a hacerlo, también, ante Mari:

Mauro. [...] Ahora te toca confesarte a ti, hermano. Díselo... Lo tuyo... No te dé vergüenza.

Abel. (*A Mari*). Quiere que te diga que soy medio maricón, como él dice<sup>111</sup>.

Conforme a la mentalidad conservadora y machista que caracteriza a Mauro, lo de su hermano es un caso difícil de entender. Al final, el protagonista marginado de la obra se decide no matarle a Abel y prefiere dejarle vivo, porque sabe que la libertad, que

107 Mariano de Paco, "Antonio Buero Vallejo en el teatro actual", semin. cit., pág. 16.

108 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 34.

109 *Ibíd.*, pág. 34.

110 *Ibíd.*, págs. 46-47.

111 *Ibíd.*, pág. 48.

su hermano está disfrutando actualmente con la nueva era democrática, le va a destrozar exactamente igual como le ha destrozado a él mismo la violencia.

Con este último sentido podemos decir que el título que se da a la obra no se aplica solamente al violento e inadaptado Mauro, sino que encaja bien con el caso del liberal Abel. En otras palabras, como cayó nuestro protagonista marginado, según dice así Miguel Medina Vicario "en desgracia ante el dios-sociedad"<sup>112</sup>, caerá, asimismo, su hermano de igual modo. Así que las metafóricas alas de Abel se quedarán batiendo en la misma trampa de la obra; la trampa de la sociedad y de la nueva política del país que, en el mismo momento en el que prohíbe la violencia, en cambio permite demasiado todas las libertades. Según estas palabras de Alonso de Santos: esta obra representa "nueva línea, la de teatro político y el grito frente la injusticia. Esta obra habla de la trampa para pájaros en que podemos caer todos"<sup>113</sup>.

#### I. 5. 4. Subtrama psicológica.

Lo refleja así Alonso de Santos: "El viejo desván se convierte en terreno fértil para la memoria de Mauro y Abel que confrontan los recuerdos de la niñez, con los perfiles del perdedor y del ganador, y la dependencia entre ambos a partir de sus recuerdos infantiles de su relación familiar"<sup>114</sup>.

Esta subtrama busca el fondo psicológico que resalta las raíces de la violencia del protagonista marginado de la obra. En la opinión de Miguel Medina Vicario: "Junto a la defensa de las dos posturas, no se olvidan los rasgos intimistas propios del drama psicológico. Bajo la revisión social quedan las huellas que los dos hombres dejaron en el desván, los fantasmas infantiles y juveniles"<sup>115</sup>.

En la obra, fuimos testigos del rotundo rechazo de Mauro que entre nadie en el viejo desván, incluso su propia mujer. No sucede lo mismo con Abel. Seguramente porque su hermano participaba con él en cosas del pasado que la circunstancia de estar los dos en el desván las evoca. Recuerdan los dos cómo de niños jugaban policías y ladrones, y cómo se convierte, además, este juego en realidad en el momento de la acción teatral donde los dos hermanos "*se miran el uno al otro, mientras se escuchan fuera sirenas de coches de la policía*"<sup>116</sup>.

En efecto, el viejo desván —con todos sus trastos viejos: los retratos de los padres ya muertos; los recibos de luz todavía guardados; el caballo de cartón sobre el que montaban de niños los dos hermanos; el polvoriento piano que tocaba de pequeño

---

<sup>112</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 149.

<sup>113</sup> Juan Ignacio García Garzón, "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", ABC, 10 de mayo de 2008, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/10/030.html>, (último acceso el 10 septiembre de 2009).

<sup>114</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 164.

<sup>115</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 144.

<sup>116</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 17.

Abel; y los maniqués que la madre usaba en su trabajo de modista— supone en sí un elemento simbólico más grande del pasado al que ya pertenece ahora el protagonista marginado, al igual que lo que representa el tragaluz para Mario y su padre en la obra bueriana. De los retratos, los recibos de luz, el caballo y el piano acabamos de aclarar ya sus funciones simbólicas cuando tratábamos de las dos subtramas ideológica y mítico-bíblica. J. L. Castro González refuerza nuestra opinión con las siguientes palabras:

Cada uno de los objetos presentes en la escena le permiten a Mauro encaminar la conversación hacia terreno u otro, de modo que la acusación a su hermano quede en evidencia. Los maniqués relacionan la locura de Mauro con la de Cavanosa de *El gran ceremonial*, de Fernando Arrabal, pues para ellos son mujeres fieles y sumisas. A Mauro le sirven para acusar a su hermano, dada su estilización y elegancia a la hora de vestir, de su homosexualidad; por otra parte, le ayudan a ver a su esposa Mari como un ser inexpresivo. Las fotografías serían el contacto con otro tiempo pretérito ya muerto, a la vez que dotan a la escena de una luz amarilla. Es, desde este momento, cuando la pieza dramática adquiere los tintes de un proceso de acusación. De esta forma, Mauro hurga en la herida nunca cerrada, al verse como el hijo maldito, y ataca a su hermano. La misma finalidad la persiguen el caballito y el piano. Éste último, presente en escena, es el gran rival de Mauro, pues él simbolizaría el talento de su hermano. Debido a sus dotes musicales ha podido entrar en el modelo de la sociedad democrática<sup>117</sup>.

De los maniqués que usaba la madre del protagonista en su trabajo de modista podemos decir que, al lado de plasmar y demostrar la falta de ningún contenido afectivo y sentimental con su madre y su mujer respectivamente, como hemos aludido antes, tienen otras funciones simbólicas que mostraremos a continuación. En el ejemplo que vamos a exponer ahora, aparte de ser una evidente muestra de los recuerdos infantiles que mantenían los dos hermanos del viejo desván, hay que tener muy en consideración entre quienes figuraba Mauro durante su primera aparición en la obra:

Abel. He venido en cuanto he podido... ¿Te encuentras bien? Estás ahí detrás, ¿verdad?  
*Avanza despacio hacia la mampara.*  
 Cuando éramos niños siempre te escondías ahí y yo siempre te encontraba...  
 Mauro. *(Escondido detrás de la mampara, entre los maniqués).* Eras el pequeño.  
 Tenía que darte facilidades<sup>118</sup>.

Creemos que estos mismos maniqués desempeñen así un papel simbólico con dos planos. En primer lugar, debido a la soledad que padecía y sufría Mauro por su madre y a la obediencia ciega que prestaba a su padre militar —quien "¡para él, sólo era un hombre el que llegaba a casa todos los días lleno de heridas, triunfante de la batalla!"<sup>119</sup>— creemos que los maniqués representan un plano simbólico-psicológico ya que con ellos él empezó a actuar con violencia.

De pequeño, cuando la tienda de su madre permanecía cerrada, estando solo con ellos, les metía mano debajo de sus vestidos sin que se protestaran ni que se enterara nadie. Violencia y agresión que, de policía, tomaron forma de la tortura que solía practicar él en los interrogatorios con los detenidos durante la era franquista sin que se

117 José Luis Castro González, "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", op. cit., pág. 388.

118 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., págs. 15-16.

119 *Ibíd.*, pág. 38.

enterara nadie, y que ya están ahora caducadas y acabadas al igual que él. No olvidemos cómo mostró Alonso de Santos los maniquíes al principio de la obra: "*Unos maniquíes de madera, mutilados y rotos como un ejército derrotado*"<sup>120</sup>. Recordemos, asimismo, cómo reaccionó su hermano Abel, el que representa el nuevo sistema democrático, al enterarse de la brutal tortura que ejerció el protagonista marginado con un detenido inocente: "Algunas cosas sí han cambiado. Por ejemplo, ya no se puede torturar a una persona sin que se entere nadie ni pase nada"<sup>121</sup>.

Hay que tener muy en cuenta que Mauro, a pesar de esta conducta brutal, cuando se refiere a los maniquíes los da el epíteto "pobres", una cualidad cuyo contenido se podría entender debidamente cuando reflexionamos sobre el mensaje aportado por los siguientes parlamentos, puestos respectivamente en boca de Abel y, además, de Mauro:

Abel. Yo, lo que no entiendo es que hayas podido dedicarte a algo así durante tanto tiempo. Deberías estar encantado de haberlo dejado de una vez. ¿Cuántas veces me has dicho que no podías más, que estabas harto de las cosas que te tocaba hacer?<sup>122</sup> /

Mauro. Tendrías que haber visto las cosas que he visto yo en las comisarias estos veinte años. He salido de allí muchas veces vomitando<sup>123</sup>.

Con esto se queda muy claro, creemos, que Mauro no estaba de acuerdo con los procesos de tortura practicados en las comisarias, pero como fueron órdenes tenía que cumplir con ellas. Alonso de Santos nos muestra, pues, a Mauro como víctima de los errores del pasado sean más lejanos o más cercanos: de la soledad provocada por la falta de auténtico afecto con su madre durante la infancia; y de la obediencia ciega que prestaba, de pequeño, a su padre y, de policía, a sus jefes y superiores de trabajo.

En segundo lugar, partiendo también del mismo epíteto que acabamos de señalar "pobres", representan otro plano simbólico-fisiológico porque los dos, tanto Mauro como los maniquíes, en sí tienen muchas cosas en común: ambos se presentan "derrotados" según la configuración que hace el autor de cada uno de ellos; los dos tienen un aspecto extraño y son calvos; los maniquíes parecen de otra planeta, y el protagonista marginado, como afirma Alonso de Santos, es un dinosaurio a desaparecer: "No tienen un pelo de tontas, las pobres. Parecen marcianas, así tan calvas"<sup>124</sup>.

Por esto, cuando le echaron de su trabajo se refugió en el viejo desván de la casa familiar, reconociendo así de su inutilidad y de su pertenencia al pasado tanto como los trastos entre los que figuraba en la obra. Eduardo Galán refuerza nuestro entender con los siguientes términos: "Refugiarse en el desván supone encontrarse consigo mismo, reconocerse él también como un trasto inútil, como objeto más del pasado, pues el presente ha decidido prescindir de él"<sup>125</sup>.

---

<sup>120</sup> Ibid., pág. 15.

<sup>121</sup> Ibid., pág. 19.

<sup>122</sup> Ibid., pág. 18.

<sup>123</sup> Ibid., pág. 28.

<sup>124</sup> Ibid., pág. 34.

<sup>125</sup> Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 10.



Este mismo viejo desván se convertirá, además, en el eterno cementerio en que se quedará para siempre como un pasado o como un muerto. Según las siguientes palabras de J. L. Castro Gonzáles: "Dado el desorden y el cromatismo en blanco y negro, todo en ese hábitat está retratado como si estuviese muerto. Es la belleza decadente de un cementerio, viejo, en el que habita un morador, dicho sea de paso, también muerto"<sup>126</sup>.

### I. 5. 5. Subtrama tragicómica.

Como lo destaca así Alonso de Santos, se tratan de los "recuerdos personales de Mauro y sus compañeros en el presente como contrapunto cómico a la situación trágica y límite que vive en ese momento"<sup>127</sup>.

El momento límite por el cual está pasando la trayectoria vital de Mauro —trama principal—, intensificado y fomentado mucho por los frecuentes viajes de su memoria al pasado en estrecha relación con su presente —subtramas ideológica, mítico-bíblica, sentimental y psicológica—, hizo necesario e imprescindible para Alonso de Santos la interposición de unos momentos cómicos y humorísticos, reiterados, asimismo, por la memoria del protagonista marginado y relacionados con acontecimientos transcurridos a sus compañeros y superiores de trabajo. El evidente fin de esta subtrama es suavizar y amortiguar el gran peso de tensión dramática existente en *Trampa para pájaros*. Según palabras de Alonso de Santos: "En algunos casos, una subtrama puede contradecir a la trama principal y producir así un efecto de ironía o extrañamiento en el espectador"<sup>128</sup>.

En este sentido, merece mencionar que Alonso de Santos, incluso en sus obras más trágicas, como es el caso de la obra que estudiamos, no se olvida nunca del humor. Dice Eduardo Galán en su prólogo de la obra: "A la comedia de humor le debe Alonso de Santos su fama y popularidad. Sin embargo, su obra dramática no le va a la zaga"<sup>129</sup>.

En líneas generales, esta subtrama sirve, entonces, de ser un mecanismo eficaz de respiro para aligerar, de un modo u otro, la tensión generada por las otras subtramas y, asimismo, tiene por objetivo producir un efecto de ironía en el espectador-lector a través de la clara exageración del comportamiento ridículo del individuo en situaciones, costumbres y caracteres como su puede detectar en los ejemplos que mostraremos a continuación. No hay que extrañarnos de que salgan de la boca del ex policía Mauro, el protagonista marginado a quien Alonso de Santos presenta con pasión y humanidad, las muestras cómicas siguientes, porque en casi todas las obras de nuestro autor siempre se buscaba el tono esperanzador y optimista a la vida, pese a todas sus contradicciones. Es, entonces, la risa del gran perdedor.

---

<sup>126</sup> José Luis Castro González, "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", op. cit., pág. 387.

<sup>127</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., págs. 164-165.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pág. 159.

<sup>129</sup> Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 10.

## 1)- Comicidad situacional: como es el caso de Donato:

Mauro. Tenía una hija muy guapa el Donato este, y la chica se le largó con un chorizo de mala muerte, y la encontró su padre años después en una redada de putas en Barcelona. Me lo contó cien veces cuando tenía una copa de más. Fíjate, ponerte a enchiquerar putas y que te encuentres con tu hija<sup>130</sup>.

## 2)- De costumbres: como es el caso de sus dos compañeros andaluces:

Mauro. ¡El bueno de Donato...! Jugaba con él al dominó en el As de Copas, un bar que está en la calle de al lado de la comisaría. Siempre jugábamos los dos de compañeros contra dos andaluces que estaban allí destinados. Uno tenía un hijo comunista, que estudiaba Medicina en Madrid, y estaba todo el día acojonado por si le habían cogido en cualquier lado; y el otro, que me parece que era de Ubeda, tenía una mujer de ésas que ven a la Virgen, y la gente iba a su casa a que le curara a los chicos, y se le llenaba el comedor de paralíticos, ciegos..., le tenían al hombre amargada la vida<sup>131</sup>.

## 3)- De carácter: está aplicada, también, al caso de Donato:

Mauro. Donato, el que murió de cáncer, tenía fama de ser el más cabrón que había pasado por la comisaría en mucho tiempo, y eso que fíjate lo que no habría pasado por allí. Tenía malos instintos el Donato este. Era de los que habían estado en la guerra de joven, y se quedó de policía. No pasó de subinspector porque apenas sabía leer y escribir, el hombre. Era de los de la cazalla en ayunas y patada en los huevos. Un día cogió a un testigo que había ido a declarar por un accidente, lo confundió con otro y la aplastó la cabeza contra la pared<sup>132</sup>.

Otro caso de este aspecto es, además, el de Roque, "la Hiena":

Mauro. Es Roque "la Hiena". Habla así siempre, muy amable, y entra en los sitios sonriendo, enseñando su diente de oro, pero es una hiena. En la policía hay todo tipo de personas, como en cualquier sitio, pero por el trabajo que haces te sale más fuerte lo que llevas dentro. Y a él le sale la hiena. (*Vuelve a sentarse en la mesa y baraja las cartas*). ¿No has oído hablar sobre esas teorías orientales que dicen que somos diferentes animales en diferentes vidas? El fue una hiena antes de ser Roque. Seguro. Cuando hay que ir al depósito a ver muertos, ahogados, gente que se suicida, lo que sea..., va Roque. Los días libres irá a los cementerios a pasear. Digo yo. Cuando llega Roque es que hay cadáver preparado. Roque "la Hiena", con su diente de oro<sup>133</sup>.

La mayoría de los recuerdos cómicos del protagonista marginado de esta obra sobre sus propios compañeros y superiores de trabajo suelen mostrar las contradicciones existentes entre los policías, de un lado, y el trabajo que hacen o el medio en que viven, de otro. No obstante, estas situaciones que acabamos de señalar no impidieron que ellos se rieran de estas contradicciones e incluso de sí mismos. Es más, ayudaron a que ellos fortalecieran y apoyaran los lazos de afecto, solidaridad y comunicación entre sí:

Mauro. Fíjate que partidas de dominó: uno con una hija puta, el otro con un hijo comunista, otro que su mujer ve a la Virgen y yo con un hermano medio maricón. ¡Joder! ¡Lo que yo te diga! Le metíamos unas hostias a la mesa de mármol con las fichas, que la agujereábamos. (*Golpea fuerte la mesa con la mano*). Pero nos trataban bien, eso sí. [...] Bueno, tampoco creas tú que estábamos ahí siempre jodidos. A veces

130 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., págs. 28-29.

131 *Ibíd.*, pág. 29.

132 *Ibíd.*, pág. 28.

133 *Ibíd.*, pág. 42.

lo pasábamos cojonudo... Comidas que hacíamos con los compañeros para celebrar algo... Entonces estábamos muy unidos<sup>134</sup>.

### I. 6. La memoria como material dramático.

Aunque Alonso de Santos, en su *Escritura dramática*, incluye la memoria dentro del proceso imaginativo, vemos oportuno proporcionarla en nuestro estudio de *Trampa para pájaros* un destacado lugar que conecte directamente con las cinco subtramas ya señaladas, debido al gran cometido que desempeñó en la obra como lo demuestran los muchos botones de muestra que ahora retomaremos algunos. El protagonista marginado de la obra dice: "Todo está conectado con todo"<sup>135</sup>; "Todo se junta, hermano, todo se junta. Como las fichas del dominó. Empujas una y caen todas"<sup>136</sup>; y "Lo tengo todo aquí, en mi cabeza, como si estuviera pasando ahora mismo"<sup>137</sup>.

En este mismo sentido, hay que recordar su obra, *El álbum familiar*, que se basa principalmente en la memoria del protagonista marginado política y humanamente, que se llamaba, también, como el autor, José Luis, y en los recuerdos que evocaba a ciertos acontecimientos del pasado. Alonso de Santos destaca como sigue la importancia que tiene la memoria en *Trampa para pájaros*:

En mi obra *Trampa para pájaros* utilizo también los recuerdos como material dramático para ayudar a definir no sólo las emociones y los rasgos de personalidad que los caracterizan, sino también los conflictos básicos en que están inmersos, muchos de ellos heredados del pasado, y que marcan las diferentes metas por las que luchan los dos hermanos protagonistas de la obra<sup>138</sup>.

En su excelente prólogo a la obra, Eduardo Galán destaca, a su vez, el gran papel que desempeñó la memoria en *Trampa para pájaros* y que así lo reproducimos: "Ha querido Alonso de Santos captar un instante clave en la vida de un policía educado y formado en el régimen franquista, un instante en el que la memoria y el recuerdo del pasado afloran con especial violencia sobre su presente"<sup>139</sup>.

Como se ha señalado un poco arriba en las subtramas, a lo largo de toda la obra vemos cómo Mauro, encerrado en el viejo desván de la casa familiar, viene recuperando experiencias de su pasado: sean de su pasado más lejano, propios de su infancia y adolescencia; o sean de su pasado más cercano, pertenecientes a su vida matrimonial y, además, profesional. Estos recuerdos volvieron al momento de la acción teatral con sus emociones originarias y, también, con otras nuevas como vemos en el caso de su padre fallecido. Desde su diálogo con Abel, nos resultó muy evidente, pues, que su presente quedó muy atrapado en su pasado, y esto ayudó a resaltar los rasgos de su personalidad y la configuración con los que apareció él en la obra.

---

<sup>134</sup> Ibid., págs. 29-30.

<sup>135</sup> Ibid., pág. 22.

<sup>136</sup> Ibid., pág. 35.

<sup>137</sup> Ibid., pág. 36.

<sup>138</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 57.

<sup>139</sup> Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 10.

Por otra parte, nuestro autor, gran conocedor de los difíciles y oscuros laberintos de la psicología —no nos olvidemos de que él es licenciado en el Departamento de esta ciencia, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense—, insiste en que la personalidad del ser humano se forma por sus capacidades de enlazar su pasado con su presente. Según él: "La identidad personal y la relación del individuo con su entorno se vivencian así en la capacidad de relacionar el pasado con el presente"<sup>140</sup>.

Así que, en *Trampa para pájaros*, Alonso de Santos se sirvió de los frecuentes y múltiples viajes al pasado, que Mauro solía hacer, para subrayar una vez más la idea de que Mauro es todo un perdedor. Por lo tanto, a través de destacar el paralelismo entre dos acontecimientos ocurridos en el pasado, el primero muy lejano y el otro bastante cercano, intentó el autor poner de relieve esta idea: fue perdedor en el pasado con su propio hermano y lo será, también, en el presente a manos de sus propios compañeros de trabajo. Veamos cómo este cuadro está dibujado con palabras:

Abel. He venido porque quería venir. Sabes que encerrarte aquí no va a solucionar nada. Más tarde o más temprano tendrás que salir.

Mauro. Me conozco de memoria todo eso. Lo he hecho ya otras veces. No me tienes que explicar lo que pasa. Sólo que entonces era yo de los que fuera, y ahora estoy dentro. Es muy parecido, pero unos saben que van a ganar, y otros a perder. Como cuando jugábamos tú y yo aquí, todo igual<sup>141</sup>.

Asimismo, el protagonista marginado de la obra no evoca y recuerda solamente las experiencias que habían transcurrido a él mismo o a las personas que solían aparecer en su entorno más inmediato, sino también los recuerdos imaginados, propios de las películas cinematográficas como lo evidencia bien el siguiente ejemplo transcurrido en la parte primera: Mauro está encerrado en el viejo desván y dialogando con su hermano al mismo tiempo que está cercado desde fuera por sus propios compañeros de trabajo:

Mauro. Lo malo es que un cacharro de éstos no puede hacer mucho daño desde aquí arriba. Somos unos chapuceros. (*Va hasta el ventanal y hace como que apunta a los de abajo*). En las películas americanas los francotiradores llevan unos rifles cojonudos, con mira telescópica. Debe de dar un gusto coger uno de éstos, empezar a meter gente en la mira y ver cómo cae... (*Hace el ruido de disparar con la boca*)<sup>142</sup>.

Otro recuerdo imaginado, propio del mundo del arte, es su evocación, al final de la primera parte, al tango *Yira* que le acompañó desde la infancia y que está relacionado con su padre fallecido mientras se afeitaba. El protagonista marginado se sirve de las letras de la canción y las aplica a la situación por la que está pasando durante la acción teatral de la obra: "(*Canta*). "Verás que todo es mentira, verás que nada es amor, y al mundo nada le importa. Yira, Yira...". ¿Te acuerdas de cuando lo cantaba papá al afeitarse...? "Aunque te quiebre la vida, aunque te muerda un dolor, no esperes nunca una ayuda, ni una mano, ni un favor"<sup>143</sup>.

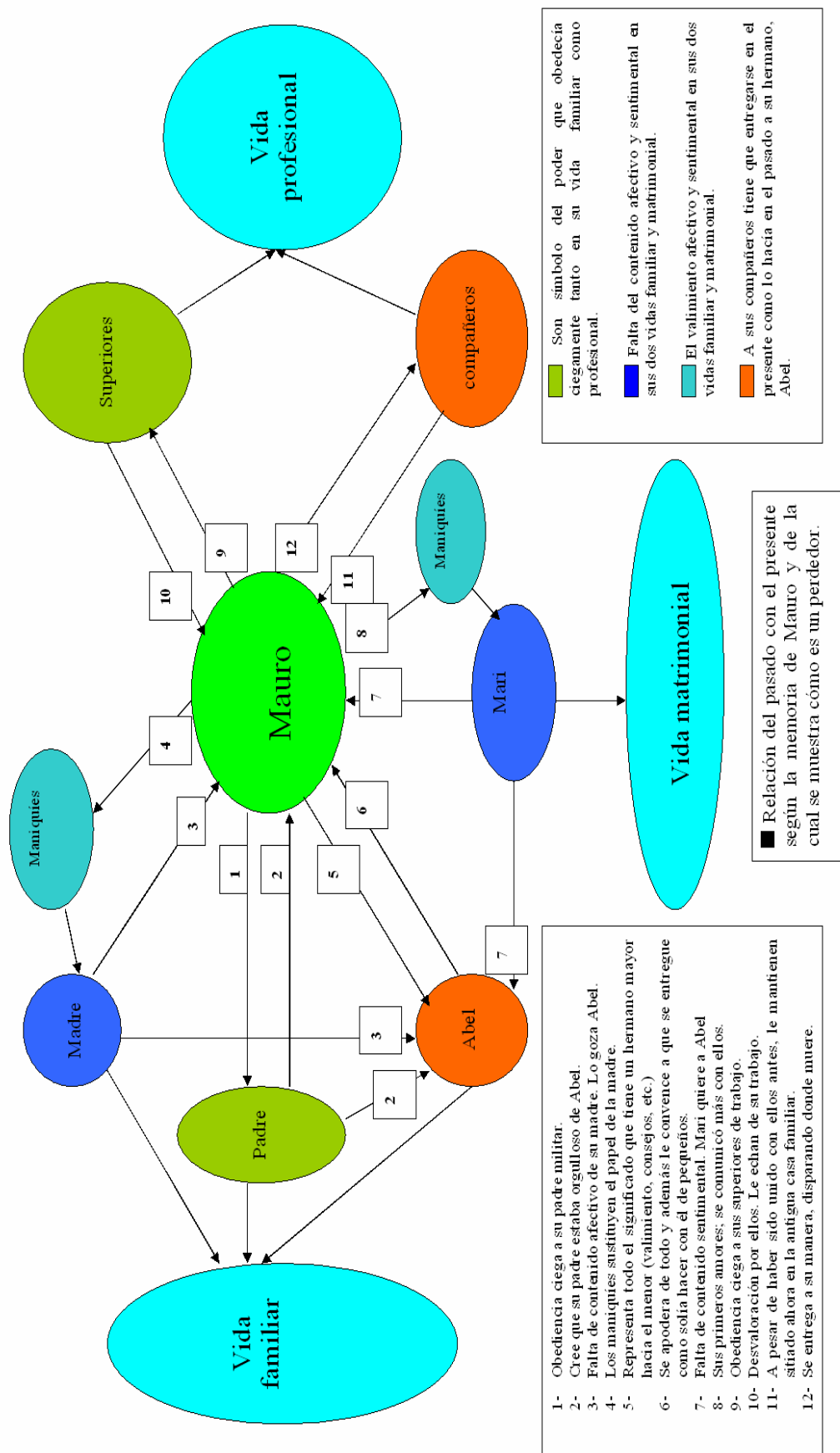
---

<sup>140</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 53

<sup>141</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 17.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, págs. 22-23.

<sup>143</sup> *Ibíd.*, pág. 24.



Este último sentido lo refuerza el propio autor mediante los siguientes términos: "En nuestro "archivo" guardamos no sólo los acontecimientos que nos han sucedido, sino también los recuerdos imaginados, los imaginados por otros (universo del arte y de la ficción), y los sentimientos asociados a estos acontecimientos y recuerdos"<sup>144</sup>.

### I. 7. Tiempo.

Aunque Alonso de Santos no lo refirió expresamente, el tiempo real de la obra lo pudiera ser el momento de su primer estreno en el Teatro Rojas de Toledo: el 13 de diciembre de 1990. Dentro de la obra, Mauro dice: "Tendrías que haber visto las cosas que he visto yo en las comisarías estos veinte años"<sup>145</sup>. Este asunto nos permite pensar que aludía al tiempo comprendido entre 1970 y 1990 que fue el período en el que se produjo el gran cambio sociopolítico en la España democrática actual y, asimismo, que provocó la trama principal de la obra<sup>146</sup>.

Según el catálogo que hizo Alonso de Santos de la disposición del tiempo en la obra teatral<sup>147</sup>, podemos decir que el tiempo de *Trampa para pájaros* se organizó de una forma lineal. La forma con la que se organizó el tiempo escénico de la obra, desde su comienzo hasta su final, muestra que los sucesos pasaron durante menos de veinticuatro horas, pues empezó en una indeterminada hora de la mañana de un día y terminó en la noche del mismo, como lo demuestran las siguientes acotaciones: en la primera parte: "*A la derecha, destacado por la luz irreal que desde un ventanuco lame su perfil, un piano*"<sup>148</sup>; en la segunda: "*Ha pasado un tiempo. El rayo de luz que entra por el ventanal da ahora sobre otros muebles*"<sup>149</sup>; en la tercera: "*Un tiempo después. Entran ahora por el ventanal las últimas luces de la tarde*"<sup>150</sup>; y en la última: "*Horas después. Ya es noche cerrada y entra ahora la luna por el ventanal. Una bombilla con una vieja tulipa da una luz triste y amarillenta al desván*"<sup>151</sup>. A partir de esta base, podemos decir que en *Trampa para pájaros* se cumple la unidad aristotélica de tiempo.

Por otra parte, debido a la estructura compleja de la obra y a las cinco subtramas intercaladas por las frecuentes evocaciones al pasado de la memoria de Mauro, hemos detectado alusiones a ciertos tiempos diferentes.

<sup>144</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 53.

<sup>145</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 28.

<sup>146</sup> José Rodríguez Richart, "La década de los noventa en el teatro de José Luis Alonso de Santos: *Trampa para pájaros*", op. cit., pág. 89.

<sup>147</sup> "En la escritura dramática hay diferentes formas de organizar el tiempo:

- El orden de los sucesos es lineal. Las cosas van pasando mientras la historia avanza.
- Dos o más sucesos se desarrollan en paralelo.
- Se intercalan tramas pertenecientes a un período histórico muy concreto que nos interesa describir de forma simultánea, en orden no lineal.
- El tiempo natural es roto, creándose un tiempo irreal, onírico, subjetivo de los personajes.
- Se recurre al salto adelante o atrás en el tiempo".

J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 427.

<sup>148</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 15.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, pág. 27.

<sup>150</sup> *Ibíd.*, pág. 33.

<sup>151</sup> *Ibíd.*, pág. 41.

Como se ha señalado antes, *Trampa para pájaros* empezó con el conflicto ya desencadenando: Mauro estaba refugiado en el viejo desván de la antigua casa familiar y cercado desde el exterior por sus compañeros de trabajo. La forma con la que presentó Alonso de Santos los elementos del viejo desván y, además, la presentación de Mauro muestran que, desde su despedimiento del trabajo hasta el comienzo del conflicto de la obra, han pasado ya varios días. En cuanto a los elementos del viejo desván, destaca Alonso de Santos: "*Hay botellas tiradas por el suelo, restos de comida y un montón de colillas en medio de un gran desorden*"<sup>152</sup>. Y en lo que atañe a la configuración y a la presentación del protagonista marginado de la obra, aclara el autor: "*...tiene barba de varios días*"<sup>153</sup>. Este mismo entender se refuerza en la parte segunda de la obra en que:

Mauro. (*Se agarra el estómago y se encoge. Abel trata de ayudarlo, pero él lo aparta*). ¡Déjame, no me toques! Es el estómago. De estos días, de estar aquí metido casi sin comer. Y la bebida me sienta cada vez peor. Por eso bebo. (*Coge una botella de coñac a medio vaciar, se echa en un vaso y bebe*)<sup>154</sup>.

En *Trampa para pájaros*, fuimos testigos, también, de un largo diálogo entre los hermanos, durante el cual el protagonista marginado evocaba muchos recuerdos de su pasado, sea familiar, matrimonial o sea, como ya es ahora ex policía, profesional. Como muestra de esto citamos el ejemplo siguiente que tiene lugar en la parte segunda:

*Mauro sale de entre un montón de trastos con dos cuadros de unas viejas y amarillentas fotografías de un hombre y una mujer.*

Mauro:- ¡Los encontré! ¡Aquí están los dos! ¡Míralos!

*Habla al cuadro de la mujer, mientras le quita el polvo con el brazo.*

Mamá, ahí lo tienes. Tu hijo favorito, que ha venido a vernos. Si vieras ahora lo importante que es, te sentirías orgullosa de él.

*Al cuadro del hombre que sostiene en la otra mano.*

En cambio, yo he hecho todo lo que tú mandaste, papá, y mira. El, que siempre hizo lo contrario, fíjate como le va. Bueno, es que te sorprenderías si vieras lo que han cambiado las cosas por aquí. Todo en lo que tú creías parece ser que era mentira, según tu hijo el artista y los que mandan ahora. Alguien ha venido y le ha dado la vuelta a todo. ¡Y yo, policía! ¡Policía antes y policía ahora! Bueno, ahora ya no. Me han echado a la calle, y me quieren meter en la cárcel por haber lo que hacía antes y me felicitaban. ¿Tú entiendes algo? Yo tampoco<sup>155</sup>.

152 Ibid., pág. 15.

153 Ibid., pág. 16.

154 Ibid., pág. 28.

155 Ibid., pág. 27. Otra vez vemos imprescindible volver la vista al texto de *El tragaluz* para demostrar algunas de las semejanzas que tiene la obra de Alonso de Santos con la de Buero. En la cita de arriba reflejaba Mauro la perspectiva violenta que defiende y que aprendió de su padre —presente en la escena a través de su retrato. La misma situación transcurre en *El tragaluz* entre Mario y Vicente donde muestra el primero la actitud contemplativa que adoptaba ante la vida cuyo padre —presente en carne y hueso— le había enseñado. En este sentido, hay que tener en cuenta la relación simbólica que tiene cada una de las actitudes defendidas por Mauro y Mario en ambas obras con el lugar en donde se reflejan, es decir, en el viejo desván y ante el simbólico tragaluz respectivamente.

"Mario. Yo vivo a aquí, con nuestro padre... Una atmósfera no muy sensata, ya lo sabes. (*Indica al padre*). Míralo. Este pobre demandé era un hombre recto, ¿te acuerdas? Y nos inculcó la religión de la rectitud. Una enseñanza peligrosa, porque [luego, cuando te enfrentas con el mundo, comprendes que es tu peor enemiga.] (*Acusador*). No se vive de la rectitud en nuestro tiempo. ¡Se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda...! Se vive pisoteando a los demás. ¿Qué hacer, entonces? O aceptas ese juego siniestro... y sales de este pozo..., o te quedas en el pozo". Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, op. cit., pág. 113.

Un factor curioso e importante en esta obra fue, también, el tiempo del conflicto. Nos referimos al tiempo que dieron los policías sitiadores a Abel para convencer a su hermano rendirse. De vez en cuando, Alonso de Santos solía referirse a este tiempo o bien a través algunas de las acotaciones de *Trampa para pájaros* o bien mediante los propios personajes. Así, en la primera parte, se dice:

Abel. No tenemos mucho tiempo. Si no bajas conmigo ahora, van a subir a por ti.  
Mauro. ¿Cuánto me han dado? ¿Diez minutos? ¿Veinte?...<sup>156</sup>

En la segunda, veamos cómo muestra el autor a Abel: "*Abel mira su reloj, cada vez más preocupado*"<sup>157</sup>. En la tercera, vemos total contraste entre las reacciones de los dos hermanos: "*Mauro está tumbado en el camastro y Abel pasea, inquieto, como un animal enjaulado*"<sup>158</sup>. En este último sentido, abrimos un pequeño paréntesis para decir que no sólo la cuenta atrás del tiempo es la que preocupaba a Abel, sino también la gran tensión surgida entre los dos hermanos por su propio conflicto personal. Según palabras de J. L. Castro González: "Abel es el que sabe que no pueden quedarse más tiempo enclaustrados, no tanto por la urgencia impuesta desde el exterior, sino por el conflicto surgido en el interior: procura evitar de este modo que la locura les afecte a todos"<sup>159</sup>.

Llegamos, entonces, a la cuarta y última parte de *Trampa para pájaros* donde se muestra este diálogo entre Roque y los dos hermanos:

Roque. (*Fuera*). El comisario está preocupado por usted. Lleva ahí ya muchas horas.  
Abel. Dígame que estamos bien los dos, que no pasa nada.  
Roque. (*Fuera*). ¿Necesitan algo, o tú, Mauro? Comida, tabaco, lo que sea, puede subírtelo tu mujer si quieres.  
Mauro. ¡Lo único que necesitamos es que te vayas de una puta vez!  
Roque. (*Fuera*). Está bien. Ya me voy. Mauro, tú sabes que se acaba el tiempo y tenemos que entrar, así que tú sabrás lo que haces<sup>160</sup>.

Mauro padecía desde hacía mucho tiempo unos dolores de cabeza y esporádicos desajustes mentales que le causaban no solamente no dominar la realidad, sino también perder el sentido del tiempo. Rechazaba tajantemente que el médico lo viera tal y como revela así Mari: "Durante un tiempo me pareció una crueldad separarme de él, ahora que no se encontraba bien... Quise llevarlo a un médico a que lo viera, aunque fuera sólo por los dolores de cabeza, pero se negó..."<sup>161</sup>.

El propio Mauro reconoció el estado de la enajenación que, a veces, se sentía: "Estoy loco, ¿no te lo han dicho?"<sup>162</sup>. La pérdida del sentido del tiempo que sufría el protagonista marginado de la obra la hemos notado a partir de la tercera parte. Mientras Abel estaba preocupado por el tiempo que progresivamente se pierde, Mario en cambio

<sup>156</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 22.

<sup>157</sup> *Ibid.*, pág. 29.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pág. 33.

<sup>159</sup> José Luis Castro González, "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", op. cit., pág. 389.

<sup>160</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 42.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>162</sup> *Ibid.*, pág. 16.



hablaba más tranquilo con su hermano. Es más, incluso se echó a jugar las cartas con él al principio de la cuarta parte. Sobre este mismo sentido, dice Alonso de Santos:

En el transcurso de nuestra vida tenemos un determinado sentido de la continuidad: horas, días de la semana, acontecimientos que marcan unas épocas, ciclos solares, etc. Sólo los niños pequeños, los alienados y los enfermos graves, sufren una pérdida de la ordenación temporal en que todos vivimos, de mayor o menor grado. Los demás organizamos —inevitablemente— nuestra vida en función del tiempo<sup>163</sup>.

Llegados a mencionar las cartas, hay que tener en cuenta, asimismo, que entre *Trampa para pájaros* y *La estanquera de Vallecas* hay otro punto de conexión. Hemos señalado al principio que las dos citadas obras se coinciden en lo que se refiere a la existencia de una amenaza exterior que determina y presiona su situación interior. Ahora nos referimos, además, a la existencia en cada una de ellas de ciertos momentos de clama interior, pese al contexto claro y general de urgencia y opresión. Muestra de esto ha sido la partida de cartas que los personajes de una y otra obra —atracadores y atracados, en la segunda, y los dos hermanos, en la primera— se echaron a jugar olvidándose momentáneamente de la gran tensión procedente desde el exterior. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

La cuarta parte comienza con una escena semejante a la ya comentada en *La estanquera de Vallecas*: una partida de cartas. Podría suponerse que, en aquélla y en ésta, el autor busca un elemento de transición, un punto bajo de tensión desde donde tomar la línea ascendente que culmina en la máxima intensidad emocional. [...]. Si en *La estanquera de Vallecas*, como se dijo, los personajes encuentran unos minutos para ensoñar la vida apacible de la que siempre carecieron, aquí Mauro y Abel concentran en el juego de cartas todos los recuerdos y afectividades fallidas<sup>164</sup>.

## I. 8. Espacio.

Toda la acción teatral tiene lugar en un único espacio que se repite a lo largo de las cuatro partes que componen la obra. Así se cumple, también, la unidad de lugar. En *Trampa para pájaros*, Alonso de Santos sigue la norma que utilizó anteriormente en sus obras más significativas, como es el caso de *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, en las que es el propio espacio el que determina la acción teatral. En esto mismo habrá, además, otro tercer punto de conexión entre esta obra protagonizada por Mauro, Abel y Mari y la otra de los atracadores y atracados: los cuatro socialmente marginados Leandro, Tocho, la señora Justa y Ángeles.

A continuación, presentamos la disposición espacial intercalando entre corchetes las funciones que desempeña dentro de la obra, siguiendo así el proceso analítico que realizó el propio Alonso de Santos con los espacios de ciertas obras dramáticas en su libro teórico, *La escritura dramática*<sup>165</sup>:

---

163 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 426.

164 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 147.

165 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., págs. 432-433.

*Desván [tipo] de una vieja casa [clase social] en una ciudad de provincias [situación]. Fantasmales muebles amontonados como el tiempo en nuestro recuerdo: armarios, cómodas, mesas, percheros, sillones y espejos, que el polvo y las telas que los cubren han ido unificando en un blanco grisáceo [ambiente]. Un caballo de cartón sobre unos balancines, espera con nostalgia que regresen a montarlo aquellos niños que ahora ya son hombres [ambiente y relación entre los dos hermanos protagonistas]. En un lateral, al lado de una máquina de coser, se agolpan unos maniqués de madera, mutilados y rotos como un ejército derrotado. Caras extrañas y amarillas cuelgan de fotos enmarcadas que son como nichos en ese cementerio que es siempre un trastero [ambiente]. A la derecha, destacado por la luz irreal que desde un ventanuco lame su perfil, un piano [atmósfera y ambiente]. A la izquierda hay un camastro deshecho en un rincón abuhardillado. Sobre él, un ventanal en forma de ojo de buey. Al fondo, una mampara de cristal, y detrás una escalerilla que da a una salida al tejado [ambiente y espacio aludido]. Hay botellas tiradas por el suelo, restos de comida y un montón de colillas en medio de un gran desorden [ambiente]. A la derecha hay una puerta que se abre al levantarse el telón y en ella se recortan las figuras de un hombre y una mujer, que miran buscando a alguien en la oscuridad [ambiente, espacio aludido y finalidad (Mauro está refugiado en este desván)]<sup>166</sup>.*

Como se puede ver dentro de los corchetes, dicha descripción muestra el tipo del espacio; su clase social; su situación; los elementos que detallan su ambiente como el mobiliario; la atmósfera; los espacios aludidos —ventanas y puerta—; las relaciones entre los personajes; y su finalidad. Además, el viejo desván ha sido el escenario del conflicto principal de la obra entre las dos fuerzas en pugna: de un lado, el ex policía Mauro que estaba encerrado dentro de él, y, de otro, las fuerzas del orden policial de la democracia, representadas por sus compañeros de trabajo, que estaban sitiando el lugar desde el exterior. Es evidente, entonces, que es conflicto entre un exterior y otro interior en el que se enfrentan al máximo dos mundos, mentalidades, ideologías y, asimismo, creencias totalmente distantes. J. L. Castro González destaca como sigue la naturaleza de este conflicto situacional, palabras que se pueden aplicar, a la vez, a *Trampa para pájaros* y, además, a *La estanquera de Vallecas*:

La tensión surgida entre el exterior y el interior simbolizaría la pugna entre dos mundo: lo correcto y lo incorrecto, lo normal y lo anormal; lo socialmente aceptado y lo asocial. Opuestamente al teatro de García Lorca, el interior en las dos obras de Alonso de Santos vendría a suponer el espacio de la libertad (asediada), mientras que el exterior sería el espacio de la reglamentación social, de la falsedad, de lo espectacular y sensacionalista. Aun así, la libertad del interior se presenta efímera y siempre generada bajo el imperativo de la situación concreta<sup>167</sup>.

Al igual que la señora Justa en *La estanquera de Vallecas* —aunque ella lo hizo por lo menos al principio— el protagonista perdedor en esta obra reacciona violenta y agresivamente a cualquier atentado a su universo, reino y propiedad privada. Es más, todo el exterior le ha sido un territorio enemigo con todos los policías, las patrullas y, además, el coro de gente que seguía los acontecimientos. Pero, aún habrán muchos más enemigos fuera como revela así Alonso de Santos en "Nota del autor": "Fuera están los demás, los otros, la sociedad, la Historia... y tal vez nuestro futuro"<sup>168</sup>.

<sup>166</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 15.

<sup>167</sup> José Luis Castro González, "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", op. cit., pág. 391.

<sup>168</sup> J. L. Alonso de Santos: "Nota del autor", op. cit., pág. 9.

Durante las dos primeras partes de *Trampa para pájaros* y mientras dialoga con su hermano Abel, los frecuentes movimientos y acciones del protagonista marginado y su manera de actuar demostraron la tensión dramática vivida en el interior del viejo desván, provocada por la opresiva amenaza procedente del exterior. Veamos cómo lo muestra Alonso de Santos en algunas acotaciones de la obra:

*"Abre el ventanal y habla hacia fuera"; "Va hasta el ventanal y mira fuera"; "Va hasta el ventanal y mira hacia fuera"; "Va hasta el ventanal y hace como que apunta a los de abajo"; "Mauro sube la escalerilla, sale a la pequeña terraza que da al tejado y mira fuera con precaución"; "Va hasta el ventanal y mira afuera"; y "Mira por la ventana"*<sup>169</sup>.

En la parte tercera de *Trampa para pájaros*, el conflicto desencadenado entre las dos fuerzas en pugna —exterior e interior— empezó a tomar otra forma: los sitiadores intentaron dialogar con el protagonista marginado y encerrado:

Mari. (*A Mauro*). Quieren que te pregunten si puede subir uno a hablar contigo. Uno solo, el que tú quieras. Me ha dicho el comisario que te diga que si quieres sube él...  
Mauro. ¡Al primero que asome por esa puerta le meto tres tiros! (*A gritos, adivinando que la policía está al final de la escalera*). ¿Me oís bien? ¡Al primero que suba, tres tiros! ¿Está claro? ¡Estoy hablando con mi hermano y quiero que me dejéis en paz! (*A Mari*). ¡Tú también, fuera!<sup>170</sup>

El espacio escénico del viejo desván participa, asimismo, el protagonismo con Mauro porque refleja exactamente su mentalidad pasada y caducada. Tiene toda la razón Alonso de Santos cuando se refirió al pasado como una "tela de araña"<sup>171</sup>, puesto que el protagonista marginado quedó efectivamente atrapado en ella. Apoyado por los elementos del viejo desván (unos maniqués, un caballo de cartón, unos recibos de luz, un piano propio de su hermano, unos retratos de sus padres), Mauro recuerda como si ocurriese ahora lo que le había pasado durante sus años de infancia y adolescencia familiares. El espacio escénico del viejo desván es, pues, expresión gráfica del conflicto psicológico que afectaba al protagonista perdedor. Según Miguel Medina Vicario:

El destartado trastero que describe el autor, atestado de objetos en su mayoría inútiles para el desarrollo de la acción, pero imprescindibles como permanente referencia al pasado, concreta el reducto donde pretérito y presente se funden en espera del inmediato futuro. El deterioro generalizado conforma una tela de araña visual que advierte de la imposibilidad de salida al exterior y, por tanto, un *permanente retorno*<sup>172</sup>.

Mauro acepta que su hermano sea el único que accede al viejo desván porque éste formaba parte, también, del pasado de aquel lapso familiar: *"Mauro gira la cabeza como escuchando la voz de su madre en un eco lejano. Mira después a su mujer que aún sigue en la puerta. Va hacia ella y cierra, dejándola fuera"*<sup>173</sup>. Los frecuentes recuerdos y evocaciones de Mauro de su vida familiar, fomentados y reiterados por su opcional encerramiento con su hermano en el viejo desván, destacaron hasta qué punto

169 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., págs. 18-19-22-23-23-29 y 31.

170 *Ibid.*, pág. 39.

171 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 56.

172 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 141.

173 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 17.

ha sido perdedor durante su infancia y adolescencia, y, asimismo, dieron origen al otro segundo conflicto ideológico y bíblico-mítico, que hemos señalado anteriormente en las respectivas subtramas, entre Abel y él. Este conflicto fraternal llegó a su cumbre cuando a mediados de la tercera parte de la obra se pelearon literalmente los hermanos donde Abel cae sangrando por la nariz.

Creemos que la puerta del viejo desván representó un punto límite entre los dos conflictos, situacional y fraternal, siendo el primero fuera y el segundo dentro, pero con un denominador común: el propio protagonista marginado. Este mismo asunto se puede detectar en el ejemplo siguiente ocurrido poco después del levantamiento de los telones:

Abel. ¡Qué haces! Vas a empeorar las cosas así. Por favor, sé razonable un momento. Conozco lo que está pasando ahí fuera mejor que tú. Cuando se decidan a entrar no les va a parar nada.

Mauro. (*Arrastrando un baúl contra la puerta*). De música sabrás mucho, pero de esto no tienes ni idea. Te crees muy listo y no lo eres. Yo sé lo que está pasando, tú no. Hay señales que tú no puedes entender, de cosas que yo tengo aquí dentro. (*Se toca la cabeza*)<sup>174</sup>.

Así que en esta misma puerta se detiene Mauro al final de la obra y cuenta a su hermano la historia de la "trampa para pájaros" que solían hacer de pequeños: "*(En la puerta, con la pistola en la mano)*"<sup>175</sup>. El protagonista marginado de la obra está ahora en la frontera entre dos conflictos: uno en el interior del viejo desván con su hermano y del cual salió perdedor toda su vida; y otro con los del exterior del mismo, las fuerzas del orden policial de la democracia actual y del cual saldrá también perdedor porque, en este mismo momento e instante, acabará siendo ya muerto: "*Sale Mauro por la puerta, gritando y disparando*"<sup>176</sup>.

Por otro lado, la descripción del autor al espacio con la que empezamos este apartado no es naturalista. El espacio escénico de la obra se presenta menos figurativo. Es verdad que Alonso de Santos detalló en la acotación inicial de la obra los elementos que constituyen el mobiliario del espacio escénico del viejo desván, pero aún quedaban otros elementos ocultos que los movimientos, acciones y actuación de los dos hermanos los revelaron necesariamente. Citemos como ejemplo la escena que ocurre al final de la parte primera en la que se muestra y aparece el viejo gramófono que no se reveló en la acotación inicial de la obra: el protagonista marginado dialoga con su hermano Abel, criticando la corrupción de los políticos, y canta:

Mauro. [...] "Aunque te quiebre la vida, aunque te muerda un dolor, no esperes nunca una ayuda, ni una mano, ni un favor." ¡Lo que le gustaban los tangos! (*Busca entre los muebles*). Todavía deben de estar por aquí... (*Abel llega hasta el piano, lo destapa y toca unas notas. Mauro saca un viejo gramófono y lee la portada de un disco*)...<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> Ibid., pág. 17.

<sup>175</sup> Ibid., pág. 49.

<sup>176</sup> Ibid., pág. 49.

<sup>177</sup> Ibid., pág. 24.

Es más, Alonso de Santos señaló en la descripción global los espacios aludidos —las ventanas y la puerta del viejo desván— que suponen ser escenarios exteriores con posteriores acontecimientos en la obra. No obstante, éstos se presentaron incompletos y fueron otra vez los movimientos de los personajes el medio de mostrarlos completos a nosotros. Así que la "*escalerilla que da a una salida al tejado*"<sup>178</sup> se completó por la actuación de Mauro a finales de la parte primera de la siguiente manera: "*Mauro sube la escalerilla, sale a la pequeña terraza que da al tejado y mira fuera con precaución*"<sup>179</sup>.

Esta estética neorrealista es tan notada en el grupo de los autores de los años 80 y 90 del siglo pasado, que Wilfried Floeck califica, en el apartado número 2.5, bajo el nombre de "Generación neorrealista" y en la que figura Alonso de Santos como uno de sus destacados miembros<sup>180</sup>. Un rasgo característico del espacio en algunas de las obras de estos autores, muy influenciados por las técnicas cinematográficas y televisivas, es

la configuración de niveles de realidad que van más allá de la experiencia cotidiana realista. Se evocan espacios y niveles del recuerdo, del sueño, de la fantasía y de la alucinación, que penetran el ámbito de la realidad de la experiencia cotidiana, por lo cual a menudo ya no pueden distinguirse entre sí los diferentes niveles de la ficción<sup>181</sup>.

Así que hemos detectado que, en algunos momentos de *Trampa para pájaros*, nuestro autor recurre a introducir esta técnica que, aparte de implicar la imaginación del espectador-lector, tiene por objetivo resaltar una vez más el gran papel desempeñado por la memoria en la obra, que antes acabamos de señalar someramente. Un botón de muestra lo fue la escena final de la parte primera en que los dos hermanos se ponen a cantar *Yira* sobre la voz de Gardel donde "*a sus voces y a la de Gardel se une, en las sombras del desván, el eco de la voz del padre muerto, cantando al afeitarse*"<sup>182</sup>.

La misma técnica se nota en otro destacado ejemplo transcurrido al final de la parte segunda cuando recordaba el protagonista marginado de la obra su fama de ser el más atrevido y aplicado entre sus compañeros de trabajo:

Mauro. Yo he sido de los mejores, te lo digo de verdad. Siempre me lo decían: "No te cansas nunca, ¿eh, Mauro?" Lo que hubiera que hacer, cosas peligrosas, o lo que no se atrevían a hacer los demás: "Mauro, entra, ponlos contra la puerta", "Mauro, encuentra a ese cabrón", "Mauro, mételes tres tiros", "¡Mauro... Mauro!"

*Abel se pone de pie y lo mira. Suenan sirenas de la policía, oscurece de pronto y queda el nombre de Mauro como un eco colgando en la oscuridad: "¡Mauro...! ¡Mauro...!"*<sup>183</sup>.

Este último sentido subraya y resalta una vez más la existencia de la huella de los procedimientos estéticos que usaba Antonio Buero Vallejo en Alonso de Santos a la hora de escribir *Trampa para pájaros*. Este entender lo muestra así Virtudes Serrano:

178 Ibid., pág. 15.

179 Ibid., pág. 23.

180 Wilfried Floeck, "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, Alemania, 1995, págs. 1-43.

181 Ibid., pág. 36.

182 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 25.

183 Ibid., págs. 31-32.

Otro importante efecto manejado por Buero que ha calado en muchos de los creadores actuales es el de la superposición de los espacios imaginarios, oníricos y subconscientes a los reales en los que transcurren la historia y la vida de los personajes, y la alternancia entre realidad y ficción que surge al hacer mirar al receptor a través del punto de vista del personaje<sup>184</sup>.

### I. 9. Personajes.

Como ya acabamos de poner de manifiesto en el apartado anterior, Alonso de Santos preserva en el esquema de decorado y espacio únicos. Igual empeño e intención de minimalismo han sido mostrados, también, en el elenco de personajes que se redujo solamente a tres. En la edición de *Trampa para pájaros* en Marsó/Velasco muestra el autor que el viejo desván, donde se desarrolla la acción teatral, lo habitan estos tres personajes: "Un hombre de la "etapa anterior", su hermano, músico, entre los dos la sombra cálida de una mujer. Fuera están los demás, los otros, la sociedad, la Historia... y tal vez nuestro futuro"<sup>185</sup>.

Estos tres personajes sólo son los que aparecen físicamente sobre las tablas del escenario de la obra. Hay, además, participación de otros dos hombres: dos de los policías sitiadores. No obstante, su participación se reduce sólo a sus voces "en off" que se escuchan o desde la puerta del viejo desván donde *"dos hombres llegan hasta el descansillo, iluminando la puerta con linternas. Uno habla hacia el interior"*<sup>186</sup>, o desde fuera de la antigua casa familiar como se mostró así en la cuarta parte de la obra:

Roque. (*Con un megáfono, desde el exterior*). ¿Mauro? ¿Me oyes? Vamos a tener que entrar ya. Las órdenes son las órdenes. Ya sabes tú como son estas cosas. Lo mejor es que salgan tu mujer y tu hermano. Se acabó el tiempo. Sal o entramos a por ti<sup>187</sup>.

En este último sentido, hay que tener en consideración que el megáfono de los policías sirvió, también, de ser un medio de mostrar urgencia y opresión en los sucesos de *La estanquera de Vallecas*. Mencionando a Roque, merece decir que este personaje cobró importancia en el nuevo montaje que produjo Metamorfosis y dirigió el propio Alonso de Santos. Este montaje, como apuntamos al principio, subió el 2 de febrero de 2009 las tablas del Teatro Alameda durante el XXVI Festival Teatro de Málaga y a mediados del mismo año, del 7 al 17 de mayo, volvió a representarse nuevamente en el Teatro Fernán Gómez de Madrid.

#### I. 9. 1. Mauro.

En su "Nota del autor" que precede la edición de la obra, Alonso de Santos nos presenta a Mauro como uno de estos marginados especiales:

[Los que] relacionan su fracaso personal con el fracaso histórico de las ideas mesiánicas y totalitarias, que darían razón de ser al hombre portador de valores eternos que se inventaron. Sobran, y lo saben. Y los que fueron verdugos tanto tiempo se

184 Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, op. cit., pág. 16.

185 J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 9.

186 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 41.

187 *Ibíd.*, pág. 47.

resisten al papel de víctimas. Son protagonistas, por tanto, del conflicto constante que las fuerzas en pugna del progreso y el retorno originan en su camino. Por eso merecen vivir su peripecia escénica<sup>188</sup>.

Como se ha señalado anteriormente en la trama principal y, además, en las cinco subtramas secundarias, a partir del diálogo que mantuvo con su hermano a lo largo de toda la obra, Mauro presentó a sí mismo de la siguiente forma: hijo de un padre militar y una madre modista, ambos ya fallecidos, pero estimaban más a su hermano menor que a él; hermano mayor de un celebre pianista quien se apoderaba de todo y, también, es bisexual; esposo de una mujer que toda su vida se quedó enamorada de éste; y policía cuyos jefes le han echado a la calle por cumplir con las órdenes y cuyos compañeros de trabajo, que antes estaba bien unido con ellos, ahora le están sitiando en la antigua casa familiar en cuyo viejo desván se refugió. Estas son, por tanto, las líneas generales que dibujaba nuestro protagonista marginado de su vida familiar, matrimonial y profesional, un mundo nada comprensible que estaba intentando descifrar con dolor, rabia, pasión y emoción durante toda la obra. Según la opinión de Eduardo Galán:

*Trampa para pájaros* es, en mi opinión, una auténtica joya literaria, una verdadera obra teatral llena de vida y emoción. Desborda vitalidad, entusiasmo, dolor, hiel, fuerza, pasión... No ahorra el autor ningún esfuerzo: el dolor de vivir y la incompreensión del mundo están presentes en este drama<sup>189</sup>.

Debido a estas mismas razones y paralelamente a estos lamentables entornos familiar, matrimonial y profesional, Alonso de Santos configura de la siguiente manera expresiva al protagonista marginado durante su primera aparición en la obra:

*Sale Mauro de detrás de la mampara y avanza lentamente hacia Abel. Lleva una pistola en la mano. Tiene unos cincuenta años, es grueso, calvo, va vestido con el pantalón de un pijama y una sucia camiseta, y tiene barba de varios días. Todo en él da la imagen de un hombre derrotado y enloquecido*<sup>190</sup>.

El motivo del momento límite por el que estaba pasando Mauro durante la acción teatral es su violencia: le echaron de su trabajo por haber ejercido la tortura sobre un detenido inocente. El nuevo sistema democrático de la España actual rechaza la existencia de tipos violentos como él e inadaptados al nuevo estado de derecho y, por lo tanto, le condena por desaparecer. El "ahora" de Mauro es, pues, una consecuencia muy inmediata del "ahora" del país, aunque los dos tienen en común el mismo "antes", representado por el viejo desván en que estaba refugiado el protagonista marginado y en donde se desarrollan los sucesos de la obra. Dice Alonso de Santos: "Hoy se levanta con esta obra el telón sobre el viejo desván de la memoria española"<sup>191</sup>.

En efecto, Alonso de Santos recurrió al extrañamiento en la presentación del protagonista de la obra para asombrar al espectador-lector, efecto que les empuja a estar muy atentos a todo lo que hace y dice este personaje con el fin de descubrir lo oculto de

---

188 J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., págs. 9-10.

189 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 10.

190 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 16.

191 J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 9.

su personalidad y de valorarlo luego de una manera bastante lúcida y diferente. Del extrañamiento vamos a hablar con más detalle en el apartado dedicado al lenguaje.

Ahora bien, el protagonista marginado de la obra se distingue del todo de una personalidad violenta. Su comportamiento y reacciones ante los estímulos de los demás destacan y subrayan esta personalidad. A lo largo de toda la obra, Mauro valoraba las provocaciones de los demás como actos contra él, bien por la circunstancia de estar sitiado desde el exterior por sus propios compañeros de trabajo, o bien por la evocación de no muy pocos recuerdos y experiencias relacionados con sus padres, hermano, mujer, compañeros y jefes. El propio Mauro lo reconoce claramente de la siguiente manera: "Todos contra mí y yo contra todos"<sup>192</sup>.

Esta personalidad se transmite una vez comenzada la acción teatral de la obra. Abel vino para convencerle de que se entregara y, ante sus estímulos, Mauro reaccionó de la siguiente manera muy violenta: amenazó por dispararle a él; afirmó que está enloquecido; comparándose con su hermano, reconoció ser malo; y, por fin, rechazó rotundamente entregarle el arma que llevaba.

Incluso su no contestación a las frases de Abel tiene implícitamente una relación de un modo u otro con la violencia, ya que se trata del presagio de la explosión que estaba intentando contenerse, causada por la envidia y el rencor que tenía de su hermano y que habíamos abordado anteriormente en las subtramas mítico-bíblica y sentimental. Muestra de esto, encontramos que los dos hermanos se pelearon literalmente a mediados de la parte tercera donde cayó Abel sangrando por la nariz.

Hay que tener en cuenta que el grado de la violencia de Mauro cambia según la dosis de la provocación del otro. Así, poco antes de la entrada de Abel al viejo desván, Mauro reaccionó con un fuerte grado de violencia —como es natural de una persona de tipo violento y, sobre todo, a la defensiva— disparando contra sus propios compañeros de trabajo quienes le estaban sitiando para presentarle ante la justicia. El protagonista marginado de la obra lo muestra así de la siguiente manera expresiva: "Me habéis entrenado como a un perro. Lo menos que puedo hacer es morder"<sup>193</sup>.

Como hemos señalado antes, Alonso de Santos ha concedido la palabra a Mauro para informarnos de la esencia de lo que pasó y éste no cesó de destacar hasta qué punto ha sido gran marginado y perdedor en este mundo. En la versión de Mauro, Alonso de Santos puso de relieve y subrayó los principales orígenes y raíces de esta personalidad violenta: cuándo, cómo nació y cuáles son los hábitos y experiencias anteriores que le predisponían a este tipo de conducta y reacciones en sus relaciones con los demás.

Así que hemos visto que la personalidad violenta de Mauro nació desde años muy atrás; justo de los gritos y golpes en casa de su padre fallecido, uno de los hombres conservadores y defensores fervientes de la pasada era franquista. Esta violencia creció

---

<sup>192</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 18.

<sup>193</sup> *Ibíd.*, pág. 21.



con Mauro en sus años de adolescencia cuando le felicitaba su propio padre, a quien obedecía ciegamente, al volver a casa victorioso o no, pero muy hombre, lleno de heridas por pelearse con sus colegas. Incluso por su aspecto bruto le preparaban para que fuera un policía de mayor. Lo revela así Mauro: "A mí, como tenía pinta de bruto, me pusieron a pegar tiros. (*Al cuadro del padre*). ¿Verdad papá? Me parezco a ti"<sup>194</sup>.

Según palabras de Miguel Medina Vicario, el protagonista marginado de la obra es "un ser primario, que todo lo basó, o se lo basaron, en la ley del más fuerte..."<sup>195</sup>. Mauro estaba educado y formado, entonces, a la violencia y a la obediencia ciega y, por esto mismo, siendo policía no era tan difícil para él actuar violenta y brutalmente en las comisarías con los detenidos durante la era franquista. Dice Alonso de Santos:

Desde el comienzo de los tiempos hemos vivido en grupos o comunidades de uno u otro tipo en los que nacemos, crecemos, nos relacionamos y nos reproducimos. Somos, pues, el resultado de nuestra interacción social con los demás. Esta interacción se realiza a partir de nuestra personalidad, que está formada por las estructuras cognoscitivas, los hábitos perceptivos, las motivaciones que nos influyen en cada momento y las pulsiones de nuestros instintos<sup>196</sup>.

No obstante, Mauro en sí no era un ser instintivamente muy violento ni tampoco estaba de acuerdo con todos los procedimientos brutales e inhumanos que solían utilizar los policías dentro de las comisarías. Lo afirmó dentro de la obra y se lo confesó a su propio hermano: que muchas veces salía vomitando de las comisarías por la brutalidad y violencia que veía dentro de las mismas.

En líneas generales, el protagonista marginado de la obra está condenado por ser inadecuado al nuevo orden democrático de la España actual. Sí le condenan por ser excesivamente violento como condena él mismo a su propio hermano por ser demasiado liberal. El pasado común de los dos hermanos parece tener, como vimos, la culpa de su posterior conducta y procedimiento en la vida.

Así que la actitud violenta de Mauro se debe a la demasiada educación violenta del padre franquista y, además, a las órdenes brutales de sus superiores en el trabajo bajo las sombras de aquella era totalitaria. En el otro caso, la culpa del bisexualismo de su hermano Abel vuelve a haber estado mimado excesivamente de su madre en el pasado como sentencia así el propio Mauro: "La culpa la has tenido tú, mamá. Era como una niña para ti, y luego le dio por la música y esas cosas..."<sup>197</sup>.

### I. 9. 2. Abel.

Se levantan los telones de la obra con su acceso al viejo desván con el fin de convencer a su hermano Mauro de que se entregue, y caen, también, con su salida del mismo "hundido" y fracasado en su misión. Es el hermano menor del protagonista de la

---

<sup>194</sup> *Ibíd.*, pág. 28.

<sup>195</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 143.

<sup>196</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 223.

<sup>197</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 18.

obra. Es el músico, el sensible, el guapo, el culto, el razonable, el pacifista y, además, el ferviente defensor de la nueva era democrática de España y del estado de derecho que la acompañó. Representa en todo la otra y contraria cara de la moneda que su hermano plasma su cruz. Alonso de Santos lo presenta y muestra expresamente a través de esta configuración: "*Abel es unos años menor que su hermano, va elegantemente vestido y es en todo su imagen contraria*"<sup>198</sup>.

Para Mauro, Abel es uno de los fieles representantes de "las fuerzas en pugna del progreso"<sup>199</sup> con los que se está metiendo él en conflicto situacional durante el momento de la obra. Según Mauro, Abel está colaborando con los policías sitiadores para que se entregue de buen grado donde, después, le matarían como si fuera un accidente. Según palabras de Miguel Medina Vicario, Abel es un "delicado caballo de Troya"<sup>200</sup>. Dice Mauro, enfrentándose con su hermano:

Mauro. ¿Sabes por qué tienen tanta prisa en que me entregue? Soy una bomba para ellos. Sé demasiadas cosas y estoy loco. No pueden permitirse el lujo de que me ponga a hablar. Necesitan que me confíe y me entregue lo antes posible. Luego, un pequeño accidente y se acabó el problema. Y tú te has prestado a hacer el trabajo sucio para ellos<sup>201</sup>.

En paralelo a este conflicto situacional, hay también entre ambos otro relacional y fraternal que se remonta a su propio pasado familiar. Por consiguiente, rechaza Mauro entregarle a Abel el arma que lleva y, asimismo, le denomina "forastero". Es más, se burla de él y rebaja al máximo de su valor:

Mauro. ¡Así que ya estás aquí! Mi querido hermano, el artista en persona. Tan elegante como siempre, como si fueses a una fiesta: bien vestido, peinado... Perdona que esté todo tan desarreglado. Si hubiera sabido que iba a tener el honor de tu visita, hubiera limpiado esto un poco. No todos los días tiene uno a alguien tan importante en su casa. (*Acerca y limpia una silla*)<sup>202</sup>.

Mauro reconoce que su hermano Abel se caracteriza y se distingue de una mentalidad, ideología y manera de medir y juzgar las cosas muy diferentes y distantes de las suyas propias. En más de una ocasión en esta obra, el protagonista marginado sentenciaba, refiriéndose a Abel: "Tú eres el bueno aquí, hermano"; "estás cuerdo"; "eres comprensivo"; "hablas bien"; "civilizado"; y "amable y educado"<sup>203</sup>. No obstante, le califica al contrario "medio maricón"<sup>204</sup> y se lo denuncia así ante los retratos de los padres fallecidos y, además, en la presencia de Mari.

Asimismo, Abel, según su hermano, se apoderaba de todo: el cariño de la madre, el supuesto orgullo del padre, el íntimo amor de su propia esposa, así como de sus

---

198 *Ibíd.*, pág. 17.

199 J. L. Alonso de Santos: "Nota del autor", op. cit., págs. 9-10.

200 Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 141.

201 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 22.

202 *Ibíd.*, pág. 17.

203 *Ibíd.*, págs. 16-18-21-28.

204 *Ibíd.*, pág. 28.

propios objetos de niñez. El conflicto fraternal de los dos hermanos se desarrolla así violentamente donde terminan los dos peleándose literalmente y lesiona el mayor al menor en su nariz. En definitiva, el matiz primordial del largo diálogo que mantuvo Mauro con su hermano puede verse en su mayoría como una prolongada agresión de palabras que traspasó estos límites hasta llegar a la de las obras. Dice Eduardo Galán: "A lo largo de la acción dramática serán frecuentes las recriminaciones y reproches a su hermano Abel"<sup>205</sup>.

La meta principal de Abel fue intentar convencer a su hermano Mauro de que depusiera su actitud y de que se entregara voluntariamente a la policía. Por ello, toda la parte primera de la obra reaccionó conforme a su personalidad razonable y pacifista, tratando de no discutir a su hermano, de pasar por alto y, asimismo, de olvidarse de todas sus agresiones verbales. En la parte segunda, eran muy pocas las intervenciones de Abel en el largo diálogo de nuestro protagonista marginado: casi fueron cinco frases muy cortas y concisas.

No obstante, a mediados de la parte tercera de la obra, cuando ya se le agotaron su autocontrol, paciencia y estabilidad iniciales —exactamente como se le acababa el plazo concedido por los sitiadores— ante la intensidad de las duras provocaciones de Mauro, Abel terminó por reaccionar desesperadamente siguiendo así la misma manera violenta de su hermano:

Mauro. ¡No quiero dejarlo! ¡Quiero que me digas lo que me tengas que decir! ¡No me des la razón como a los borrachos! ¡Quién coño te crees que eres para tratarme así!

*Mientras habla lo empuja a golpes.*

Abel. ¿Ahora, qué? ¿Qué es lo que quieres? ¿Quieres que ponga yo también a gritar y a insultarte, y que nos peleemos como nos peleábamos siempre...?

Mauro. *(Mientras sigue golpeándole).* ¡Sí! ¡Si tienes cojones, sí! ¡Eso es lo que quiero!

Abel. *(Devolviéndole los golpes y los empujones).* ¿Qué es para ti tener cojones? ¿Esto?, ¿y esto? *(Gritándole).* ¿Es que todo hay que arreglarlo así en la vida? ¿A golpes, a puñetazos y a gritos? ¿Es que no hay otra forma de arreglar las cosas?

Mauro. *(Golpeándole).* ¡No hay otra forma! ¡Entérate! ¡No la hay!

*Abel cae, se golpea con algo la cara y sangra por la nariz. Al ver la sangre, Mauro se acerca cambiando de actitud y trata de ayudarlo, pero Abel lo aparta*<sup>206</sup>.

En este momento Abel empezó a discutir y, con su largo parlamento, se entera el espectador-lector de los acontecimientos y experiencias que guardaba de su padre y de Mauro, que contribuyeron a construir y formar su personalidad pacifista y razonable, y, asimismo, ayudaron a mostrar la perspectiva que adoptaba a lo largo de toda la obra. Creemos que era el momento más importante de *Trampa para pájaros* porque en él mismo se muestran tanto la trama principal como las dos subtramas ideológica y mítico-bíblica y, además, se abordan los orígenes de los dos conflictos situacional y relacional desencadenados en la obra.

A partir de esto, se ha puesto evidente que Abel rechazaba la educación rígida del padre militar; denunciaba los gritos y golpes bajo los que creció y se relacionó con

<sup>205</sup> Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 11.

<sup>206</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 37.

su hermano; renunciaba la violencia que reinó toda la era franquista pasada; y, por esto, defiende ahora el estado de derecho que está implantando el nuevo sistema democrático:

Abel. (*Grita ahora, perdiendo cada vez más el control que ha mantenido tanto tiempo*). ¡Basta! ¿Me oyes? ¡Tenemos derecho a vivir de otra forma de una maldita vez, sin que tú y todos los que sois como tú lo impidáis! ¡Y para que te enteres, el único que tiene la culpa de lo que está pasando aquí eres tú! ¡Sí, tú mismo! ¡Oyelo bien! ¡Después de estar amargando la vida tanto tiempo a la gente que no era como vosotros, ahora que las cosas han cambiado, no nos queréis dejar tampoco que podamos vivir en paz! ¡Sí, han cambiado! ¡Las cosas han cambiado, te guste o no! ¡Y mucho más que tienen que cambiar! ¡Esto no es la selva, no somos una manada de animales comiéndonos unos a otros! ¡Somos responsables de lo que hacemos en la vida! ¿Querías oírme? ¿No querías que hablara y te dijera lo que pensaba de verdad? ¡Pues ya te lo estoy diciendo! ¡A ver si te enteras de una puñetera vez! ¡Siempre acobardándome con tus amenazas y con tus golpes, desde pequeño! ¡Me enseñabas cosas...! ¡Sí! ¡A golpes me enseñabas tú! ¡Y siempre que siguiera siendo tu perro! [...] ¡No me fue fácil vivir en esta casa contigo y con papá, que era como tú! [...] ¡Golpes en casa y golpes fuera! ¡Nos han criado a golpes, como a los animales! ¡Pero somos personas, coño! ¡O al menos yo quiero serlo!<sup>207</sup>

Al final de la parte tercera de la obra, Alonso de Santos volvió a colgar otro de sus preciosos cuadros escénicos —dibujados esta vez, no por las palabras, sino por la música— para resumir y resaltar toda la evolución psicológica que ocurrió a Abel desde el principio de la obra hasta aquel momento: *"Abel mira a su hermano, se acerca lentamente al piano, se sienta y empieza a tocar una polonesa de Chopin, al principio suavemente, luego cada vez con más fuerza, con más desesperación..."*<sup>208</sup>

Abel si aplica, de un lado, esta polonesa de Chopin a su desesperada situación con Mauro, sí que se identifica, de otro, con el músico romántico en unas características comunes y parecidas: ambos son pianistas y, a la vez, bisexuales. Este mismo entender lo muestra así con las siguientes palabras J. L. Castro González: "Abel toca el piano forzadamente, tenso y de mal humor. Ha escogido a Chopin, la excelencia romántica hecha música, identificándose, de este modo, con el músico, por sus semejanzas biográficas: los dos eran pianistas y sexualmente, ambiguos"<sup>209</sup>.

Poco antes del final de la obra, Abel reconoce en presencia de Mari ser bisexual y trata de explicárselo, también, a su hermano, cosa que no la digieren, según Miguel Medina Vicario, "los torpes esquemas mentales"<sup>210</sup> de este último quien comenta así: "¡Joder! Eres demasiado complicado para mí, hermano. Eres un genio, pero no lo eres. Un bohemio que vive de puta madre, y un maricón al que le gustan las mujeres"<sup>211</sup>. De la historia de la compleja relación entre los dos hermanos que es metáfora de la del país en que viven, dice Eduardo Galán las siguientes palabras:

207 Ibid., pág. 38.

208 Ibid., pág. 40.

209 José Luis Castro González, "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", op. cit., pág. 390.

210 Miguel Medina Vicario, "La poética de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 99.

211 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 48.

Su grandeza reside en la contundencia con que nos enfrenta a la realidad de un pueblo a través de la vida de unos individuos; nuestro presente aún carga con la terrible herencia del pasado franquista que nos impide vivir en plena libertad, al igual que Mauro arrastra un pasado que le impide ser él mismo y relacionarse de una forma espontánea y natural con su hermano Abel<sup>212</sup>.

### I. 9. 3. Mari.

Su papel en la obra no es de la misma importancia y complejidad de los otros dos personajes. Según Alonso de Santos, es "la sombra cálida" que aparece en la obra entre Mauro y Abel. Es la mujer del primero, pero que es, también, la que se ha quedado enamorada toda su vida del segundo. Apareció físicamente una vez comenzada la obra. Así la presenta Alonso de Santos: *"Tiene unos cuarenta años, viste ropa no elegante pero con buen gusto, y es aún una mujer atractiva, aunque se refleja en su cara la situación por la que está pasando"*<sup>213</sup>.

Inmediatamente después, Mari quedó obligada a salir del espacio escénico del viejo desván, debido a que su marido rechazaba tajantemente su entrada en el mismo: *"Mira después a su mujer que aún sigue en la puerta. Va hacia ella y cierra, dejándola fuera"*<sup>214</sup>. Desde este momento no volvió a aparecer sobre las tablas del escenario hasta principios de la parte tercera en que se muestra asociada siempre a la puerta del desván. En las acotaciones de esta parte, dice el autor, refiriéndose a la mujer de Mauro: *"Desde fuera, golpeando la puerta; "Llama otra vez"; "Golpea la puerta"; "Sigue al otro lado de la puerta"; y "Detrás de la puerta"*<sup>215</sup>.

En este último sentido, creemos que haya, asimismo, otro parecido de *Trampa para pájaros* con *El tragaluz*, ya que Mario, en la obra bueriana, rechazaba, en una escena muy central de la parte segunda, que Encarna entrase en el sótano en el que vive la familia protagonista.

Asimismo, si añadimos a la expulsión de Mari por parte de su marido del viejo desván su casi no presencia en los frecuentes viajes al pasado de la memoria de Mauro, durante las dos partes primeras de la obra, podríamos pensar en un destacado deterioro en su relación matrimonial. Este mismo asunto se afirma claramente a partir de la parte tercera donde dice el protagonista marginado a su hermano Abel, refiriéndose a Mari: *"¿No te ha dicho que quiere separarse de mí? No puede aguantarme más, dice"*<sup>216</sup>; y *"No quiere tener hijos míos. Tiene miedo de que se parezcan a mí"*<sup>217</sup>.

Para nuestro protagonista marginal, Mari sólo se casó con él porque su hermano, de quien estaba enamorada toda su vida, se había ido. Tanto Abel como Mari, son para Mauro nada más que unos maniquíes:

212 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 13.

213 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 17.

214 Ibid., pág. 17.

215 Ibid., págs. 33-33-33-33-34.

216 Ibid., pág. 33.

217 Ibid., pág. 34.

Mauro. Pareces [señala a Abel] un maniquí, como ahora. A lo mejor por eso le has gustado tanto a mi santa esposa. Ella también es un maniquí, frío y de cartón piedra, como éstos de ahí. (*Señala a los maniqués*). Los que usaba mamá en la tienda...<sup>218</sup>

La alta y gran emotividad de la que se distinguía Mauro y que le hace sufrir e hervir desde dentro desde su despedimiento de su trabajo, es ella misma la que le lleva a hacer sufrir, también, a su esposa:

Mari. (*A Abel*). ¡Nos matará a todos! ¡Está loco! ¡Dios mío! ¡No puedo más! ¿Sabes lo que es vivir con alguien que duerme con una pistola debajo de la almohada? Alguien que te está amenazando cada minuto con pegarte un tiro, o dárselo él. No puedes imaginarte lo que he pasado últimamente. Durante un tiempo me pareció una crueldad separarme de él, ahora que no se encontraba bien... Quise llevarlo a un médico a que lo viera, aunque fuera sólo por los dolores de cabeza, pero se negó... Dijo que la que estaba loca era yo. Soy un ser humano. Tengo derecho a pensar también en mí. Han sido miles de cosas todos los días. Un día llegué tarde a casa y atrancó la puerta, tuve que quedarme a dormir en casa de unos vecinos. Otro día me tira la comida contra las paredes, o me rompe la ropa. Si le guardo las botellas para que no beba más, arranca las puertas de los armarios. El trabajo, en la comisaría, le iba cada vez peor, y lo pagaba conmigo. Ha sido un infierno, y ahora no parará hasta matarnos a los dos. Es lo que quiere<sup>219</sup>.

Desde nuestro punto de vista, creemos que Mari recuerda en el presente lo que representaba exactamente la madre de Mauro durante el pasado, pues de las dos sufrió respectivamente falta de contenido sentimental y afectivo por culpa de un denominador común, su hermano. Asimismo, a causa de las dos padeció el protagonista marginado soledad e incomunicación insostenibles y, por lo tanto, apareció al principio de la obra solo, abandonado, sufrido, marginado y perdedor en la oscuridad del viejo desván junto con los trastos inútiles. En líneas generales, si los maniqués le recordaban de su madre, Mari y Abel, podemos concluir diciendo que él mismo acabó de ser —así figura entre ellos al levantarse el telón de la obra— otro maniquí más. Según Eduardo Galán:

Esta soledad, esta ausencia de auténtico afecto, este desvalimiento afectivo de su infancia, están operando en el presente de la acción dramática. Por eso tampoco es causal ni ornamental la presencia de los maniqués en escena: de niño y adolescente se comunicó más con ellos que con las personas de carne y hueso. Fueron sus primeros amores, las únicas mujeres fieles de su vida [...] Mauro, en fin, es el ser que padece la soledad y la incomunicación. Se ha quedado solo y abandonado<sup>220</sup>.

En resumen, el autor de *Trampa para pájaros* quiere decirnos en su obra que si el protagonista marginado representó, de un lado, una experiencias dolorosas para "los demás, los otros, la sociedad, la Historia"<sup>221</sup> durante una época totalitaria marcada por la injusticia, la verdad es que sí que lo fueron, de otro, para él con grado y modo muy semejantes su madre, su esposa y su hermano. En otras palabras, si era verdad que Mauro dejó víctimas durante la era franquista pasada, sería cierto que él mismo había sido, también, una gran víctima de un pasado familiar y matrimonial. En su prólogo de

<sup>218</sup> Ibid., pág. 22.

<sup>219</sup> Ibid., págs. 46-47.

<sup>220</sup> Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., págs. 11-12.

<sup>221</sup> J. L. Alonso de Santos: "Nota del autor", op. cit., pág. 9.

la obra, Eduardo Galán resumió y enumeró así los destacados méritos de *Trampa para pájaros* a través de las siguientes palabras:

Creo no equivocarme al afirmar que nos hallamos ante uno de los mejores dramas humanos y políticos del teatro español contemporáneo: la caracterización psicológica de los personajes, la perspectiva adoptada y el punto de vista defendido a través del personaje perdedor y marginado (con el que el autor no coincide en nada), el valor simbólico del atrezzo, el ritmo de la pieza, el valor de la palabra, el lenguaje fiel y certero, y el compromiso humano expresado en el texto, nos confirman que *Trampa para pájaros* supone la constatación de la pasión de vivir que anida en José Luis Alonso de Santos. Pasión de vivir y vivir apasionadamente como testigo de su tiempo<sup>222</sup>.

### I. 10. Lenguaje.

Toda la tragedia es un largo diálogo protagonizado exclusivamente por Mauro y Abel, excepto las pocas ocasiones en las que participaba Mari o se escuchaban las voces "en off" de dos de los policías sitiadores. El conjunto de las palabras utilizadas por los dos hermanos muestra y subraya una vez más la contrariedad que les distingue y, a la vez, define la personalidad por la que se caracteriza cada uno. Según estas palabras de Alonso de Santos: "Las palabras que dibujan a un personaje son aquellas que marcan sus contrastes con los demás personajes, a la vez que definen la singularidad y peculiaridad de cada momento que vive"<sup>223</sup>.

Podemos decir que el lenguaje comunicativo de la obra es auténtico, verosímil y cercano al espectador que vio su estreno el 13 de diciembre de 1990. Llegó en ocasiones a aproximarse al lenguaje cotidiano del momento, pero esto no quiere decir que es una reproducción del mismo, conforme a lo que vamos a demostrar inmediatamente. Según Alonso de Santos, el lenguaje dramático "es una consecuencia de un proceso largo y elaborado mediante el cual las palabras de uso común adquieren una nueva dimensión: la dimensión literaria-teatral"<sup>224</sup>.

En *Trampa para pájaros*, los dos hermanos, intercambiando mutuamente los papeles bilaterales de emisor y receptor, se comunicaron apelativa y expresivamente los deseos, las estrategias, perspectivas, emociones y, por tanto, personalidades. Detrás de este diálogo, Alonso de Santos comunicó poética o estéticamente al espectador-lector la trama, las subtramas y los conflictos dentro de los que estaban envueltos los personajes, estableciendo así una relación unilateral como emisor con el espectador-lector en cuanto receptores. De las funciones apelativa, expresiva y poética del lenguaje de esta tragedia, tomaremos como botón de muestra la primera escena de la parte primera que, aunque la habíamos abordado antes, sería oportuno retomarla ahora por destacar tal propósito.

En la primera escena de la obra, Abel accedió al viejo desván en el que estaba refugiado Mauro y trató de convencerle de que se entregara. Abel juega así el papel de emisor y es Mauro en quien está centrada la función apelativa como receptor. En esta

---

222 Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", op. cit., pág. 13.

223 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 314.

224 Ibíd., pág. 298.

escena vimos cómo Abel, gracias a la circunstancia de estar los dos en el viejo desván, se armaba intencionadamente de uno de los recuerdos del pasado como estrategia para conseguir su deseo y hacer que su hermano cambiara de su actitud reinante. Ante el contenido de lo que decía Abel, se reflejaban con las reacciones de Mauro su estado emocional —motivado por la difícil situación en la que estaba inmerso y por el juego de policías y ladrones que evocaba su hermano— y se mostraba, ante todo y sobre todo, la personalidad violenta de que se distinguía. Al final de esta escena, Mauro respondió de la siguiente manera a la estrategia de su hermano: "Pero esta vez no dejaré que me quites el arma, forastero"<sup>225</sup>.

Esta palabra con que terminó intencionadamente nuestro protagonista marginado su parlamento, "forastero", en lugar de la corriente y expectativa "hermano", produjo en el espectador-lector un efecto de sorpresa y extrañación que nos hizo no sólo enterarnos de un deterioro que reinaba la relación fraternal entre los dos hermanos, sino también prepararnos a saber las razones de dicho deterioro y, además, a fijar detenidamente en la manera peculiar con que nos comunicó el autor las cosas. Esto mismo es lo que llama Alonso de Santos la función poética o estética cuya finalidad es llamar la atención del espectador-lector a las distintas lenguas a que recurre el autor para comunicarnos lo que ocurre. En efecto, en esta escena crecieron los artificios y cuadros que Alonso de Santos dibujó por medio de las palabras:

1. Cuadro ideológico: Mauro estaba ubicado en la oscuridad del viejo desván en el momento en el que entra Abel en el mismo y da una luz. Los dos hermanos son así representantes del enfrentamiento ideológico entre la era franquista pasada y el nuevo sistema político actual; entre lo dictatorial y lo democrático; entre la injusticia y violencia, y el estado de derecho y la paz; y, además, entre el retorno y el progreso.
2. Cuadro psicológico: el mismo desván polvoriento y desordenado, entre cuyos trastos inútiles figura el protagonista marginado de la obra, es un reflejo claro y evidente del pasado en el que aún vive y persiste, y desde el cual está amenazando por disparar al presente, representado por su propio hermano.

Estos dos cuadros dibujados por medio de las palabras nos comunicaron de un evidente contraste entre los dos hermanos que, con el trasfondo mítico que presentó la escena entre ambos, explica, subraya y, al mismo tiempo, reitera la razón por la que el protagonista de la obra utilizó intencionadamente "forastero" en vez de "hermano". Hay que tener en cuenta que Mauro volvió a pronunciar esta palabra a mediados de la parte tercera de la obra, poco antes de estallar el conflicto mítico-bíblico de los dos hermanos, donde éstos se pelearon y dejó Abel de su abstención de no discutir para mostrar luego su perspectiva. En este sentido, es digno referirnos a que el autor, junto con las palabras, utilizó la lengua de la música para dibujar otro cuadro de la evolución psicológica que ocurrió a Abel durante el diálogo con su hermano.

---

225 J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, op. cit., pág. 16.



En nuestro entender, creemos que en la palabra "forastero" y en estos cuadros artísticos radican las claves que nos hacen descubrir el origen de los conflictos en que estaban inmersos los dos hermanos, y en ellos se revela, además, cómo ha sido un gran perdedor y marginado el protagonista de la obra. En este mismo sentido, destaca Alonso de Santos las palabras siguientes:

El código del lenguaje literario se impone como diferente al del lenguaje común en cuanto que el escritor actúa sobre él con una voluntad estética, tratando de producir un efecto de "extrañamiento" en ese receptor desconocido. Mediante ese efecto, pretende que el receptor no vaya sólo a entender el contenido del mensaje, sino a fijarse en la manera peculiar en que está dicho. Como apunta Jakobson, es literario todo mensaje en que "la palabra se siente como tal palabra y no como un simple sustituto del objeto designado, ni como explosión emotiva". Esta es la función del lenguaje que llamamos poética, y mediante ella el escritor teatral se comunica a través de las figuras o "artificios" con que trata de producir en el espectador-lector un efecto de sorpresa o placer, por medio del "extrañamiento" del que hablábamos antes<sup>226</sup>.

Por otra parte, mientras el lenguaje oral de Abel —el culto, el educado y el pacifista— se caracteriza por la decencia, salvo en única ocasión cuando salió de su estabilidad y autocontrol iniciales, en cambio el de Mauro —el inculto, el bruto y el violento— está completamente lleno en su conjunto de las palabrotas y las expresiones malsonantes que refuerzan la figura de un policía con las cualidades anteriores y, además, ponen de manifiesto y resaltan una vez más otro tipo de marginación que padecía a lo largo de toda su vida: marginación cultural<sup>227</sup>.

226 J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 297.

227 En esta cita, arrojuremos luces en la siguiente antología sobre el lenguaje barriobajero y malsonante del protagonista marginado de la obra: "El mundo es un basurero", "Alguien tiene que recoger la mierda por ti, hermano", "Si desapareciéramos esos que tanto despreciáis los cultos, los artistas y los seres delicados como tú, os enteraríais de en qué mundo vivís de una puta vez", "¡Qué coño dices de tortura ni de tortura!", "¡A ver si vas a venir tú también ahora a joderla!", "En esta puñetera vida hay gente que manda y gente que obedece. [...] Hasta que te mueres y dejas de obedecer de una puñetera vez", "¡Esos hijos de puta, que no dan la cara nunca!", "Los que vivís cojonudamente, como tú, lo leéis en el periódico tranquilamente mientras desayunáis y os da pena...", "Fueron un par de hostias", "En las películas americanas los francotiradores llevan unos rifles cojonudos, con mira telescópica", "Palabras agradables y patadas en los cojones", "¡La madre que los parió a todos...!", "Cada vez que abren la boca los políticos es para mentir, para que les siga votando la gente, que es gilipollas...", "¡Joder, parece que algunas cosas las lees en los periódicos, pero otras no!", "A lo mejor lo haríamos todos si pudiéramos, pero por lo menos que no crean que somos tontos del culo para tragarnos todas las cosas que nos dicen", "¡Basura, te lo digo yo!", "Es medio maricón", "Donato, el que murió de cáncer, tenía fama de ser el más cabrón que había pasado por la comisaría en mucho tiempo [...] Era de los de la cazalla en ayunas y patada en los huevos", "Iba pintada como una puta, vestida como una puta...", "Y ahora, con eso de las drogas, que está todo el mundo enmierdado con ellas...", "Uno tenía un hijo comunista, que estudiaba Medicina en Madrid, y estaba todo el día acojonado por si le habían cogido en cualquier lado...", "¡Joder! ¡Lo que yo te diga! Le metíamos unas hostias a la mesa de mármol con las fichas, que la agujereábamos. [...] Te iban a venir en aquellos tiempos con que si corrupción y soplapolleces. ¡Los putos periódicos!", "Para mí, si salgo es para meterse conmigo, para joderme bien la vida", "Bueno, tampoco creas que estábamos ahí siempre jodidos. A veces lo pasábamos cojonudo. [...] O cuando nos metíamos en juerga...", "Se habían puesto morados a canutos, los cabrones, y se los habían encontrado ahí todos follando juntos, como animales. [...] Les íbamos a cortar el pelo a todos, por maricones. [...] Se lo decíamos a las tías y saltan las cabronas... [...] Total, que ya vamos, y las tías que con nosotros ni de hippies ni de leches.", "Lo sabía la hija de la gran puta, por eso quiso. ¡Toma, policía de mierda! Tres meses ahí jodidos...", "Yo de sido un gilipollas", "Te meas de pensarlo", "Ahí hay mucho cabrón desando dejarme mudo", "¡En oficinas a mí, no te jode!", "Mauro, encuentra a ese cabrón", "Ven a quitarme si te atreves, cabrón", "¿Quién coño te crees que eres para tratarme así?", "¡Sí! ¡Si tienes cojones, sí!", etc.

No solamente la lexicografía es la que distinguía el lenguaje de Mauro del su hermano Abel, a continuación vamos a mencionar esquemáticamente unos de los rasgos morfológicos y sintácticos populares que fueron detectados en el largo diálogo que ha mantenido a lo largo de las cuatro partes de la obra. En este sentido, hay que mencionar que a Abel se le notó, además, una pequeña muestra de uno de los rasgos sintácticos tan populares al igual que los utilizados por el protagonista marginado de la obra.

### 1- Rasgos morfológicos populares.

En este pequeño apartado, señalaremos unos aumentativos como "-azo" y sufijos coloquiales especiales propios del habla popular como "-ato". Además, nos referimos a unos diminutivos como "-ito/a", usados con valor afectivo, irónico o despectivo según corresponda.

Tabla núm. 1.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Mauro	Aumentativos como "-azo". Y sufijos coloquiales especiales propios del habla popular como "-ato".	- A muchos de los <i>jefazos</i> de ahora, los he visto yo matando a la gente a golpes, así como lo oyes.	28
		- El comisario es un <i>niñato</i> de esos elegantes, como tú, estirado y muy listo.	31

Tabla núm. 2.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Mauro	Diminutivos como "-ito/a" con valor afectivo, irónico o despectivo según corresponda.	- Ese <i>chiquito</i> con cara de bueno que has visto en los periódicos podía haber sido un terrorista...	19
		- Y ya Donato les iba a dar un par de hostias cuando una muy <i>calladita</i> que estaba en un rincón, con cara de <i>mosquita</i> muerta, dice que ella sí, que sí quiere.	30
		- Y tú te subías encima y decías, "¡Arre, arre, <i>caballito</i> , más deprisa, más deprisa, más deprisa...!"	35

### 2- Rasgos sintácticos populares.

En este apartado, indicamos el uso de "uno" con valor de primera persona; el artículo precediendo al nombre propio. Hay, también, muestra del uso del adjetivo, precedido del artículo y sucedido de la preposición "de", antes del nombre propio; y el uso incorrecto de las dos preposiciones seguidas: "a por".

Tabla núm. 3.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
Mauro	El uso de "uno" con valor de primera persona.	- No todos los días tiene <i>uno</i> a alguien tan importante en su casa.	17
		- Para saber en qué país vive <i>uno</i> , es conveniente darse una vuelta por ellas [las cárceles] de vez en cuando.	24

Tabla núm. 4.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Mauro	El + nombre propio. Hay, también, muestra del uso del adjetivo, precedido del artículo y sucedido de la preposición "de", antes del nombre propio.	- Tenía malos instintos <i>el Donato</i> este.	28
		- Tenía una hija muy guapa <i>el Donato</i> este, y la hija se le largo con un chorizo de mala muerte...	28-29
		- ¡ <i>El bueno de Donato</i> ...!	29

Tabla núm. 5.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Abel	El uso incorrecto de las dos preposiciones seguidas: "a por".	- No tenemos mucho tiempo. Si no bajas conmigo ahora, van a subir <i>a por</i> ti.	22
Roque		- Se acabó el tiempo. Sal o entramos <i>a por</i> ti.	47



## **II. Segundo capítulo:**

La tragedia del enfrentamiento entre los dos marginados

*Yonquis y yanquis*

## REPARTO

Personajes  
 Charly, amigo de Ángel  
 Nono, amigo de Ángel  
 Mar, la hermana menor  
 La Madre  
 El Tío  
 La Tía  
 El Padre  
 Tere, la hermana mayor  
 Taylor, el soldado americano  
 Ángel, el protagonista marginal  
 La abogada de Ángel, Ana Vásquez  
 La Enfermera del hospital  
 La Mujer de alterne  
 La Camarera de la barra americana  
 El Camarero del bar La española  
 Soldado negro americano  
 Soldado puertorriqueño americano

ACTORES  
 GONZALO GONZALO  
 ALFONSO LARA  
 MICAELA QUESADA  
 ÁNGELA ROSAL  
 MARIANO VENANCIO  
 MARÍA JESÚS HOYOS  
 FERNANDO CONDE  
 NIEVE DE MEDINA  
 EMILIO BUALE  
 DANIEL GUZMÁN  
 LOLA MATEOS  
 MARÍA JESÚS HOYOS  
 SILVIA ESPIGADO  
 MARÍA IVAREZ  
 MARIANO VENANCIO  
 SAID BOUSSOU  
 OSWALDO MARTÍN

## CUADRO ARTÍSTICO

Escenografía y vestuario  
 Música  
 Efectos musicales  
  
 Iluminación  
 Diseño gráfico  
 Fotografías  
 Realización de escenografía  
 Asistentes de vestuario  
 Estudio de grabación  
 Ambientación de coches  
 Técnico de iluminación  
 Regidora  
 Maquinista  
 Auxiliar de dirección  
 Ayudante de producción  
 Ayudante de dirección  
 Director de producción  
 Dirección  
 Producción  
 Fecha de estreno  
 Lugar de estreno

ANA GARAY  
 EXTREMODOURO  
 DANIEL GODSTEIN Y MARIO  
 GODSTEIN  
 JOSEPH SOLBES  
 LA MÁQUINA  
 CHICHO  
 ODEÓN DECORADOS  
 ELENA MARTÍNEZ  
 EXA, S.A.  
 ÓSCAR ARTIAGA  
 JON ANÍBAL LÓPEZ  
 DOLORES GRAÍÑO  
 PATCH S. C.  
 ARANTXA ATUTXA  
 EVA DE A. PANIAGUA  
 JAVIER BERMEJO  
 JESÚS F. CIMARRO  
 FRANCISCO VIDAL  
 PENTACIÓN  
 EL 11 DE SEPTIEMBRE DE 1996  
 TEATRO OLIMPIA DE MADRID

## II. 1. Introducción.

*Yonquis y yanquis*, en unas palabras muy concisas, es todo un teatro. Es el teatro en el que vemos auténticos y verdaderos enfrentamientos dramáticos, y lo que denomina Alonso de Santos en *La escritura dramática*, "fuerzas en pugna"<sup>1</sup>, pasa a ser una realidad tangible para el espectador-lector. La obra que estudiamos es una de esas obras en las que la vida se refleja con todos sus conflictos y luchas, y en donde se convierte el teatro en un verdadero espejo de la realidad. Esta es la esencia del teatro que entiende el autor de *Yonquis y yanquis*. Así que cuando Javier Villán, por motivo del acercamiento del estreno de esta obra, le preguntó a Alonso de Santos qué le dice este enunciado: "Teatro y vida; teatro espejo de la realidad", fue esta la respuesta de nuestro autor: "Me dice la esencia del teatro; al menos de mi teatro"<sup>2</sup>.

José Gabriel L. Antuñano refuerza perfectamente lo que ya acabamos de señalar cuando destaca que *Yonquis y yanquis* coloca al espectador-lector "frente a situaciones reales, cotidianas, fácilmente reconocibles y que le afectan; la observación de estos problemas sirven de espejo donde poder mirarse y reconocerse, extrayendo consecuencias, si se juzga oportuno"<sup>3</sup>.

Hemos aludido anteriormente, al iniciar nuestro estudio de *Trampa para pájaros*, a que el proceso de creación adoptado por Alonso de Santos pasa por muchas fases: el nacimiento de la idea, la utilización de la imaginación, la realización de los primeros borradores, el paso al ordenador, el ensayo con los actores y el director, el estreno de la obra, las correcciones, modificaciones y transformaciones, y por último, la publicación. El propio Alonso de Santos conjuntamente con Javier Villán nos cuentan como sigue las múltiples fases por las que pasó *Yonquis y yanquis* hasta su publicación:

"Nos reunimos para pensar, ensayar y hablar de teatro en un mundo loco, despiadado y absurdo. El resto del mundo creería que estamos locos; nosotros sabemos que los locos son ellos". Lo dice José Luis Alonso de Santos, con una carpeta muy gorda: la de *Yonquis y yanquis*, su último estreno. Un tren, la guerra del golfo, un cuaderno. Primeras hojas, hace seis años: "el paso de un boceto a un libro. Y no se puede escribir directamente: no se transcribe del imaginario al papel". Recortes de prensa, fotografías, historias, argot carcelario. Un título: Fronteras<sup>4</sup>.

Diciendo esto, abramos aquí un corto paréntesis para mencionar que Alonso de Santos se ha referido a este primer título mientras redactaba un artículo sobre la utopía, publicado en *Primer Acto*. Decía el autor: "Tengo, estos días lluviosos de la primavera

---

<sup>1</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, 2ª edición, Madrid, 1999, pág. 103.

<sup>2</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", *El Mundo*, 7 de septiembre de 1996, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/09/07/esfera/232812.html>, (último acceso el 2 de septiembre de 2009).

<sup>3</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", *Primer Acto*, núm. 266, noviembre-diciembre, 1996, pág. 158.

<sup>4</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos / Andrés Amorós: Del manuscrito al escenario, del escenario a la publicación", en "Los secretos de un arte efímero: conversaciones con cinco dramaturgos", *El Mundo*, 7 de junio de 1997, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/06/07/esfera/268379.html>, (último acceso el 6 de septiembre de 2009).

madrileña, metidos en el rodillo de mi máquina de escribir, y de mi cerebro, los folios de mi última obra: "Fronteras""<sup>5</sup>.

Alonso de Santos se ha referido en su proceso de creación a la guerra del Golfo, con lo cual podemos decir que él se conecta desde el principio con su público a través de una temática real y cotidiana que está relacionada con hechos modernos. Él mismo insiste en la importancia de hallar una relación entre la obra teatral y su tiempo con estas palabras: "Yo creo que lo importante es hallar unas reglas que enlacen la obra teatral con su tiempo. La relación verosimilitud-historicidad me parece clave"<sup>6</sup>.

En este mismo sentido, José Gabriel L. Antuñano observa que, en *Yonquis y yanquis*, se presentan ciertos y "claros signos de postmodernidad, que laten en el ambiente, y que ayudan a conectar el teatro con un público joven"<sup>7</sup>. Se añade a estos rasgos de postmodernidad, que garantizan la presencia y la conexión con público joven, sensible y cercano al discurso de la obra, "la música de Extremo Duro que acompaña esta historia de "escombros, droga, alcohol y seres desgastados""<sup>8</sup>. Continuemos, pues, lo que decía Alonso de Santos sobre el proceso de creación de la obra que estudiamos:

En la tercera versión "el caos entra en una caja: una estructura". En la cuarta, el paso al ordenador. Y en la relación con el director de escena. "Necesito que alguien venga a cuestionar escénicamente todo lo que he escrito". En el trayecto, lo peor: "la perplejidad, la duda. Entre el primero y el último aparece la pequeña corrección y el deseo de ruptura. Es el paso de la confusión a la obra cerrada. Creo que el deber del autor es proponer una obra cerrada, que se abre al compromiso con los otros creadores. El resultado es un material construido en palabras, porque finalmente ése es el único material del escritor"<sup>9</sup>.

*Yonquis y yanquis* se estrenó por primera vez el 11 de septiembre de 1996 por el Centro Dramático Nacional (CDN) en el Teatro Olimpia de Madrid. Un poco después, aparecieron las siguientes dos ediciones: en la Sociedad General de Autores de España (SGAE), 1997; y junto a *Salvajes*, con introducción de César Oliva, bajo el nombre de "Dos tragedias cotidianas", en Castalia, 2002.

Las opiniones de la crítica, pese a pequeños altibajos en los intérpretes y en la dirección, fueron favorables donde se destaca, sobre todo, el gran esfuerzo de todos los que colaboraron para dar a aparecer esta obra. Dice Javier Villán: "Hay altibajos, lo mismo en los intérpretes que en la dirección de Francisco Vidal, contaminada quizá por el esquematismo geométrico de la escenografía pero, en líneas generales, los aciertos prevalecen"<sup>10</sup>. En la opinión de Itziar Pascual:

<sup>5</sup> J. L. Alonso de Santos, "La seducción de la utopía", Separata de *Primer Acto*, núm. 243, 1992, pág. 15.

<sup>6</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", pág. web cit.

<sup>7</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", revis. cit., pág. 158.

<sup>8</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos regresa al teatro dramático con *Yonquis y yanquis*", *El Mundo*, 11 de septiembre de 1996, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/09/11/cultura/238411.html>, (último acceso el 2 de septiembre de 2009).

<sup>9</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos / Andrés Amorós: Del manuscrito al escenario, del escenario a la publicación", en "Los secretos de un arte efímero: conversaciones con cinco dramaturgos", pág. web cit.

<sup>10</sup> Javier Villán, "*Yonquis y yanquis*: tragedia urbana", *El Mundo*, 17 de septiembre de 1996, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/09/17/cultura](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/09/17/cultura), (último acceso el 2 de septiembre de 2009).



Francisco Vidal es el responsable de la dirección de este montaje, que sabiamente, se ha alejado de la estética de lo hiper-realista. Ana Garay y Joseph Solbes han optado con inteligencia por "*la poética de lo ajado y del abandono*", por el conjunto de despojos contemporáneos que representan, sobriamente, este barrio inhóspito<sup>11</sup>.

Eduardo Haro Tecglen, a su vez, ha elogiado la gran labor tanto del director como del autor de la obra. Según él, Francisco Vidal "ha conseguido que la violencia de la calle, el sudor de miedo, las relaciones de todos, estén funcionado de una manera teatral o de imitación de la vida", mientras que Alonso de Santos "siempre tiene chispazos de diálogo, de encuentros de personajes, de creación y manejo de situaciones: y siempre una honradez de pensamiento"<sup>12</sup>.

En el mismo artículo destaca el gran crítico que los dos han conseguido que el teatro se evolucione técnicamente al igual que el cine y la televisión, pero guardando siempre su naturaleza y esencia de arte con normas y principios. Eduardo Haro Tecglen añade diciendo las siguientes palabras:

Estos años hacen que sea todavía teatro un arte con normas, forma, preceptiva y retórica. Ha sido evolucionando, por necesidades sociales y económicas, como el ya apuntado número de actores y la diversidad de escenarios, por el miedo a la concurrencia del otro desarrollo técnico —y valioso— del teatro hacia el cine y la televisión: se ha ido mezclando de canciones o de monólogos, o de originalidades falsas, o de inventos que no lo son. Apenas ha empezado la temporada, y ya están aquí. Por eso gusta ver el teatro en su naturaleza. Oigo a algunos decir que es "antiguo"; es falso: no es antiguo, sino contemporáneo, lo que está sucediendo<sup>13</sup>.

Además, *Yonquis y yanquis* volvió a representarse a lo largo de todo el otoño de 1996 durante las actividades del Ciclo de Teatro Español de Autores Contemporáneos, celebrado en Castilla y León. Allí es donde gozó del agrado de la crítica teatral, pues la obra presentó, según comenta José Gabriel L. Antuñano, una propuesta fresca, moderna, innovadora, rupturista tanto en su contenido como en su lenguaje escénico<sup>14</sup>.

## II. 2. Estructura dramática.

En 1985, año en el que se estrenaron sus dos obras famosas *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, Alonso de Santos inicia y abre una nueva línea de su producción dramática que se podría englobar, según denomina César Oliva, bajo el concepto de sainete madrileño finisecular. Lo que hace Alonso de Santos en este teatro es servirse de la forma expresiva del género popular, adoptarlo sólo como modelo y, luego, rellenarlo de contenidos totalmente distintos. Es verdad que en estas dos obras hay personajes que proceden de las clases sociales inferiores, que sufren y padecen una prolongada marginalidad que les conduce a los caminos de la delincuencia, y que hay

<sup>11</sup> Itziar Pascual, "Apertura del CDN. *Yonquis y yanquis*. El lado amargo de la vida", *Primer Acto*, núm. 266, noviembre-diciembre, 1996, pág. 178.

<sup>12</sup> Eduardo Haro Tecglen, "*Yonquis y yanquis*: violencias y ternuras", *El País*, 15 de septiembre de 1996, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Violencias/ternuras/elpepicul/19960915elpepicul\\_13/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Violencias/ternuras/elpepicul/19960915elpepicul_13/Tes/), (último acceso el 5 de septiembre de 2009).

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pág. web cit.

<sup>14</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", *revis. cit.*, págs. 158-159.

situaciones cómicas. No obstante, la conducta de cada uno de ellos está motivada por profundas raíces conflictivas, plenamente dramáticas. Dice César Oliva lo siguiente:

Al contrario de los sainetes de principios de siglo, los conflictos ponen de relieve lo que podríamos denominar la coartada del personaje marginal, es decir, la justificación que explica los motivos que le llevan a comportarse como lo hace en la vida y en el teatro. Estamos hablando de personajes negativos, cuya condición hace entendibles los impulsos antisociales que le llevan a la droga, al robo e incluso al crimen. La pluma de Alonso de Santos pasa por estos seres como testigo de una realidad que termina por apenar más que condenar. [...] Los personajes experimentan un cambio de función dramática que confiere plena originalidad a una dramaturgia de apariencia tradicional, pero de esencia moderna y renovadora<sup>15</sup>.

Así que en el mismo cauce aparentemente tradicional, pero aún con situaciones muy cotidianas y contenidos modernos y finiseculares se adscribe, también, *Yonquis y yanquis*. El ambiente cruel y crudo que condiciona la vida de los personajes que lo habitan y que los lleva a los derroteros de la droga, la delincuencia, la prostitución, el pillaje y, además, el alcohol —con la presencia desafiante de la base americana— hace imposible que no termine lógicamente la obra por los senderos de la tragedia. Según las palabras siguientes de Javier Villán: ""Habría que cargarse a todos los yanquis; por cabrones. Y a los negros, más". Esta es una de las píldoras letales que, como latigazos, abren la piel de esta tragedia de Alonso de Santos..."<sup>16</sup>.

Los personajes marginados de la obra, tanto a nivel individual como colectivo, están determinados por el ambiente mísero y amargo que tienen a su alrededor, por las injusticias y las marginaciones que sufren, y, además, por las tragedias que les pasan a todos por igual. Todo ello traduce verdaderamente el fracaso del sistema político y social vigente durante el tiempo de la escritura de la obra. Así lo sentencia Alonso de Santos con los siguientes términos:

En el pensamiento individual, parece claro que es así [que el ambiente determina la conciencia], aunque no siempre. En lo colectivo, la organización del sistema social es lo que determina las tragedias, las injusticias y las marginaciones. En este sentido, mi teatro tiene intensas relaciones de compromiso con la realidad<sup>17</sup>.

La verdad es que en *Yonquis y yanquis*, como en tantos otros textos de nuestro autor como en *Bajarse al moro*, en *Vis a vis en Hawai* y en *Salvajes*, Alonso de Santos, como afirma así César Oliva:

está hablando de una realidad impropia de la norma social de la comedia, pero coherente con la sociedad contemporánea en que vivimos. Tan coherente, como que ese estado de marginalidad es posible por culpa de la misma sociedad. Estamos ante una realidad poco grata, fea, cruda y cruel, caracterizada por un apreciable número de personajes salidos de ese medio sórdido e ingrato, con terribles historias detrás. Y todo ello, dentro de una línea estética que ha caracterizado la producción dramática de Alonso de Santos, cuya entidad como autor le hace participar de géneros tan dispares como el sainete y la tragedia<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*. Dos tragedias cotidianas, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, pág. 11.

<sup>16</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", pág. web cit.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pág. web cit.

<sup>18</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 17.

Pero, por otra parte, Alonso de Santos, como lo han definido muchos críticos, es el autor más representativo de la comedia moderna, asunto que hace que, incluso en sus obras trágicas como la que estudiamos, esté presente el humor en una línea paralela a los sufrimientos y los anhelos imposibles de los personajes. Si añadimos a esto los recursos humorísticos que supone el sainete tradicional encontramos una convivencia de elementos de la tragedia con otros de la comedia. Según estas palabras de César Oliva:

Estamos ante un teatro de humor pero con personajes de trasfondo trágico, ya que todos ellos están condenados a no poder realizar sus sueños, por muy cortos que sean. Es el terreno del perdedor, que será protagonista de sus obras de mayor alcance, entre las que [se ve y se encuentra *Yonquis y yanquis*]<sup>19</sup>.

José Gabriel L. Antuñano parece estar de acuerdo con César Oliva, pues ve que Alonso de Santos en *Yonquis y yanquis* abordaba unas situaciones muy dramáticas cuya crudeza las hace muy difícil de digerirse por parte del espectador-lector a no ser por envolverlas con el humor. Así lo muestra L. Antuñano:

Alonso de Santos, en clave de humor para hacer más digerible la cruda realidad, aborda esas dramáticas situaciones que hoy afligen: el paro, la marginación, la droga, la prostitución, el pillaje, etc., y su consecuencia, la ruina física y psíquica. Un vago fatalismo del que se impregna *Yonquis y yanquis*, aboca a los personajes a conductas no deseadas y a protagonizar unos hechos que les degradan. La capacidad del autor para acometer lo esencial y presentarlo con crudeza y fuerza dramática facilita el tratamiento de esta sociedad marginal<sup>20</sup>.

J. L. Castro González comparte los dos grandes críticos la opinión de que la obra es una tragedia —cuya temática, sobre todo la droga, se asemeja a la de las comedias de los años 80— en la que nunca desaparecen los momentos cómicos y humorísticos:

El texto inaugura una nueva etapa en la producción dramática del autor. Aunque retoma la temática de las drogas le da una nueva forma; lo que en la década de los 80 los adornaba con ropajes de la comedia, con el cambio de temporada sólo puede concederle las túnicas de la tragedia; no por ello renuncia al humor<sup>21</sup>.

El propio Alonso de Santos resalta y afirma mediante las siguientes palabras la mezcla radicalizada de los géneros dramáticos en *Yonquis y yanquis* y, además, la marginalidad de sus personajes: "En *Yonquis y yanquis* hay una radicalización de esa mezcla de géneros que caracteriza mi obra teatral. Los personajes, por otra parte, son seres sin sitio, descolocados. Seres fronterizos"<sup>22</sup>.

La obra consta de tres actos subdivididos respectivamente en idéntico número de escenas en cada uno de ellos. Así que el primero está formado por el muy breve prólogo con las cinco escenas primeras; el segundo por las seis siguientes; y el tercero por las últimas seis, con lo cual podemos decir que *Yonquis y yanquis* está organizada en tres grandes secuencias con unos seis pequeños cortes en cada una de ellas. La estética

<sup>19</sup> Ibid., pág. 12.

<sup>20</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", revis. cit., pág. 159.

<sup>21</sup> José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", Universitat de Barcelona, *Garozza*, (Revista de la Sociedad Española de Estudios de Cultura Popular), núm. 4, 2004, pág. 97.

<sup>22</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", pág. web cit.

neorrealista a la que está adscrito nuestro autor —a la que hemos nos referido en nuestro estudio de *Trampa para pájaros*—, la cual asimila las experiencias de los nuevos y modernos medios de comunicación, sobre todo, el cine y la televisión, hizo que la acción pasara de un lugar a otro, rompiendo así la contigüidad espacial por medio de la aceleración de escenas y el empleo de técnicas de montaje cinematográficas.

Los síntomas de postmodernidad que existen y pueblan en la obra pueden ser, según dice José Gabriel L. Antuñano, "personajes desheredados, escenarios callejeros, valoración temática de la marginalidad. Con escenas breves, utilizando una estructura dramática fragmentaria, cinematográfica si se prefiere..."<sup>23</sup>. Es verdad que hay sucesión de escenarios y, asimismo, decoraciones diferentes, pero todas las escenas de la obra suceden en un lugar común, Las Fronteras, ese barrio madrileño en el que se desarrolla la vida de los personajes de *Yonquis y yanquis*. Según estos términos de César Oliva:

La acción principal transcurre en tres actos, divididos, respectivamente, en cinco, seis y seis escenas, lo que supone una simetría muy acentuada. Si unimos el brevísimo prólogo con las cinco escenas del primer acto resultan tres grandes secuencias fragmentadas cada una de ellas en seis cortes significantes. La acción pasa de un lugar a otro, en evidente ejemplo de cambio de escenario, aunque todos ellos estén dentro del mismo barrio madrileño<sup>24</sup>.

Antes de abordar la trama principal de la obra nos hace necesario recurrir a la definición que trazó Alonso de Santos de la misma para poder diferenciarla de las otras partes de la estructura dramática. Dice Alonso de Santos:

La trama dramática puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor. Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y, que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que ésta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje —y en el espectador—. Esa acción, que provoca el conflicto, será la responsable de canalizar y mostrar el enfrentamiento entre las partes en pugna de la trama<sup>25</sup>.

A partir de esta base, podemos decir que *Yonquis y yanquis* aborda una noche límite de la vida de Ángel, este joven marginado que vuelve a casa el mismo día de su cumpleaños tras haber pasado una temporada en la cárcel. Ángel intenta iniciar una nueva vida limpia y escapar del ambiente bruto que está a su alrededor: un barrio con ciudadanos sin derecho a una vida normal y que está lleno de paro, droga, violencia, delincuencia y prostitución; desarraigo familiar —un padre alcohólico; una madre indiferente; un tío y una tía insatisfechos de la vida que llevan; una hermana mayor, Tere, que hace de la prostitución una profesión y que ha sido víctima de un soldado americano, Taylor, que aparece en la obra por la existencia en el barrio de una base

<sup>23</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", revis. cit., pág. 159.

<sup>24</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 19.

<sup>25</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 102.

americana durante la guerra del Golfo; y una hermana menor, Mar, con desarrollo mental muy retrasado—; y compañía transgresora y antisocial —Charly y Nono— que ven en la droga, el pillaje, la violencia y la delincuencia un oficio y una escapatoria material del paro que sufren. Ana Vázquez, la abogada que le sacó y salvó de la cárcel, intenta ayudarle para que encuentre una puerta a la esperanza. Ella cree en él, en su liberación, y, también, le ama, pero muere al final de la obra al igual que la esperanza de Ángel de salir definitivamente del infierno que tiene a su alrededor. Escuchemos la voz del autor mostrando en breves palabras la historia de la obra:

Un viaje a los barrios marginales de Madrid, con las fronteras, hablando de las bases americanas en España, del racismo, de la droga y de la primera guerra del Golfo; de la primera, segunda, tercera y eterna guerra del Golfo. Allí seguimos luchando desde los romanos<sup>26</sup>.

En la línea central de la obra encontramos cuatro subtramas entrelazadas en la trama principal de *Yonquis y yanquis* en donde el protagonista marginal forma parte principal de ellas. Al igual de lo que hicimos con *Trampa para pájaros*, sería oportuno aislarlas y estudiarlas en un apartado aparte después de enfocar y poner de relieve los elementos que forman la línea central de la obra que presentamos a continuación.

### II. 3. Situación y conflicto.

En su "Prólogo" escrito para la publicación de *Yonquis y yanquis*, dice Alonso de Santos las siguientes palabras:

Me han preguntado muchas veces por qué la mayoría de mis obras hablan de marginados y de víctimas que no se resignan a serlo. Ellos son el manantial de donde surgen mis historias porque gritan fuerte al muro que se ha construido para dejarlos fuera, y su grito se oye —si uno quiere escuchar— de uno a otro confín de la tierra. [...]. Al otro lado del mundo están los no ciudadanos, sin derecho a una vida normal. Estamos tan acostumbrados al terror cotidiano de la lucha por la supervivencia de unos contra otros que ni la vemos. Sólo la sienten los que sufren en sus carnes la violencia como forma de vida. Yo hablo de esos gritos y esos muros en *Yonquis y yanquis*, pero ¿no estarán estos temas sociales fuera de las modas de este fin de siglo decadente y posmoderno?<sup>27</sup>

En esta obra, Alonso de Santos denuncia el lado más oscuro y amargo de la sociedad española. Nuestro autor concentra los acontecimientos de su obra en un barrio en las afueras de la capital española, Las Fronteras, un barrio en el que hay falta de los servicios que necesitan los ciudadanos con vida normal: jóvenes, ancianos, mujeres y niños. En este barrio, que no goza del placer de la sociedad del bienestar, seguramente crecerán el desempleo, las drogas, la prostitución, el alcoholismo y, además, el pillaje. El barrio es, pues, marginal al igual que sus pobladores que son perdedores. En otras palabras, Alonso de Santos no denuncia, entonces, los actos moralmente reprochables

<sup>26</sup> Juan Ignacio García Garzón, "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", *ABC*, 10 de mayo de 2008, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/10/030.html>, (último acceso el 10 de septiembre de 2009).

<sup>27</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo" a *Yonquis y yanquis*, en J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*. Edición de Cesar Oliva, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, pág. 200.

de los que pueblan este barrio marginal, sino critica las condiciones que dieron origen y desencadenaron dichos actos. Según las siguientes palabras de Itziar Pascual:

*Yonquis y yanquis* planea sobre un barrio en el que, seguramente, hay pocas instalaciones deportivas, centros culturales, centros de atención a la tercera edad, guarderías y zonas de recreo. En realidad, no hay. Y en cambio, hay un concejal de Cultura que se pasea de noche solo y con un "perico" muy tentador para quien no disfruta de ningún placer de la sociedad del bienestar y todos los males de sus excesos y de su ley del embudo. En *Yonquis y yanquis* hay poca gente situada en el lado más fácil y cómodo de las cosas. Tal vez ese concejal, a lo sumo. Pero nadie más. Ángel, desde luego, no<sup>28</sup>.

En *Yonquis y yanquis*, somos testigos, asimismo, de una realidad social muy dramática con una dicotomía de culturas, lenguas y mundos, hecha su aparición en un único barrio de encuentro y con la misma y única marginación. Esta es la situación desafiante y el camino sin salida en que se encuentra Ángel, el protagonista marginal de la obra. Según estas palabras de Itziar Pascual:

*Yonquis y yanquis*, que pertenece para su autor "a ese teatro socialmente duro y de corte dramático", aborda la historia de un joven, Ángel, enfrentado a su entorno. Barrio de encuentro de dos culturas, dos mundos, dos lenguas, una misma y dolorosa marginación, que conduce al protagonista a un camino sin salidas<sup>29</sup>.

Después de pasar una temporada en la cárcel, sale Ángel para enfrentarse con las rejas de la vida. Los problemas vitales que sufría antes de entrar en la cárcel —medio social y familiar tan miserables— los encuentra presentes y vivos como si estuvieran esperándole en la puerta del "talego". Se suma a los mismos el de remediar la situación de su hermana Tere con el soldado americano. En una de sus visitas a su hermano en la cárcel, Tere le contó a Ángel que está embarazada y que el padre de su bebé es Taylor. Lo primero que hizo el protagonista marginal de la obra una vez salido de la cárcel era hablar con Taylor sobre este asunto, una conversación que trazaría, sin que lo sepa, el destino que le espera al final. Toda la escena tercera del acto primero de esta tragedia revela los impulsos de Ángel para remediar la situación de su hermana. En medio de provocaciones mutuas y agresiones violentas tanto de verbos como de actos nos informa Alonso de Santos que *Yonquis y yanquis* llegará, de un modo u otro, a los derrotados de una plena tragedia. Veamos una parte de la misma:

Ángel. El que parece que no entiendes eres tú, cacho maricón. ¿Cómo te vas a ir y la vas a dejar aquí con un negrito? (*Agarrándolo*). Te vas a casar con mi hermana. ¿Entiendes, negro de mierda? Si quieres como si no quieres. ¡A ver si te enteras!  
Taylor. ¡Blanco de mierda, tú! (*Forcejeando*). ¡Español, blanco de mierda!  
Ángel. Me la trae floja, pero tú te casas con ella o no vuelves entero a tu Tennessee, te lo juro por mi vieja.  
Taylor. (*Se vuelve hacia Tere, señalándola agresivo*). ¡Tú tener culpa de todo! ¡Tú! ¿Querer venir a América, eh? ¿Tú crees que yo tonto? ¡Te parto la cara!  
Ángel. ¡Oye! ¡A ella déjala en paz que yo ya no estoy en la cárcel! ¿Me oyes? Si la tocas, te rajo por la mitad. (*Lo golpea*).  
Taylor. (*Golpeándole a su vez*). ¡Tú a Taylor tocar huevos!

<sup>28</sup> Itziar Pascual, Itziar Pascual, "Apertura del CDN. *Yonquis y yanquis*. El lado amargo de la vida", revis. cit., pág. 178.

<sup>29</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos regresa al teatro dramático con *Yonquis y yanquis*", pág. web cit.

Ángel. (*Golpeándole*). ¡Te los voy a cortar, ni a tocar, americano de mierda!  
Tere. (*Trata de separarlos*). ¡No! ¡Ángel, no, por favor...! ¡Déjale!<sup>30</sup>

El conflicto de la obra es, pues, un conflicto de relación. Se ha provocado este conflicto relacional entre Ángel y Taylor porque se enfrentaron al máximo sus metas: Ángel defiende, de un lado, los derechos de su hermana, mientras Taylor reivindica, de otro, los suyos que, por la profesión que ejerce Tere, puede que el niño no sea suyo. Este conflicto relacional se mantendrá hasta el final de la obra y desencadenará un enfrentamiento entre dos bandas, una lucha entre dos fuerzas en pugna, que explica el título de la obra que estudiamos: de un lado, los *yonquis* (Ángel, Charly y Nono) y, de otro, los *yanquis* (Taylor y otros dos soldados americanos). Según estos términos de Víctor Vilardell: "*Yonquis y yanquis* narra la compleja relación que se establece entre estos dos colectivos en un barrio marginado, con sus enfrentamientos, con sus problemas "amorosos", con sus rivalidades que acaba en tragedia"<sup>31</sup>.

Hay que recordar una vez más que la obra representa el teatro dentro del cual encontramos enfrentamientos y luchas entre dos rivales. Este es el tipo del teatro que entiende Alonso de Santos y que trató de mostrar en obras como *La estanquera de Vallecas*, *Trampa para pájaros* y, además, la que estudiamos ahora. Este conflicto es, por consiguiente, manifiesto, evidente y consciente tanto para los *yonquis y yanquis* de la obra como para el espectador-lector de la misma.

Sin embargo, hay otro tipo de conflicto que está presente, asimismo, en *Yonquis y yanquis*, pero parece confuso o encubierto y, además, no está reflejado ante los ojos del espectador-lector sobre el escenario. El estado en el que se sitúa Ángel al intentar conseguir sus metas y la tensión dramática que sufría mostró las capas ocultas de su ser y la evolución que le pasó desde el principio hasta el final de la obra. Una vez salvado de la cárcel bajo libertad condicional, Ángel pareció firme y persistente de los derechos de su hermana, pero al final de la obra, después de las múltiples intervenciones de la abogada, empezó a sufrir un conflicto interior desencadenado por su desconocimiento de las razones profundas de sus emociones. En el caso al que nos referimos Ángel dice: "No sé qué hacer. Estoy liao"<sup>32</sup>. Y empieza a proyectar el conflicto interior que padece —aunque en el fondo está hablando con sus amigos de fechorías Charly y Nono— sobre un objeto mudo que hace de agente pasivo como es el caso de la caña de cerveza que estaba tomando. Veámoslo:

Ángel. (*Fija sus ojos en su cerveza*). No. No es eso. Pero salir y... No sé, que es un lío todo y las cosas empiezan, y te joden bien por dentro. Siempre pasa igual en este puto barrio. Cuando no es por los americanos es por otra cosa. [...]. Es como si las cosas te estuvieran esperando en la puerta. Las mismas cosas de siempre que te han estado

<sup>30</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, edición de César Oliva, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, pág. 73.

<sup>31</sup> Víctor Vilardell, "*Yonquis y yanquis / Salvajes*", *Ficcionario* (Revista de crítica literaria), [www.ficcionario.net](http://www.ficcionario.net), núm. XI, noviembre de 2006, pág. 10.

<sup>32</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 114.

amargando la vida, en tu casa, y aquí, y en todas partes. Como si te cogieran entre todos para joderte bien. Y tú no puedes hacer nada<sup>33</sup>.

#### II. 4. Incidente desencadenante.

Como hemos apuntado un poco arriba en la estructura dramática, la obra que estamos estudiando ahora adoptó el esquema clásico de las tres cortes tradicionales que hace del primer acto planteamiento, del segundo nudo y del tercero desenlace de los acontecimientos. Si aplicamos la metodología que trazó nuestro autor en *La escritura dramática* a *Yonquis y yanquis* encontraremos que ésta sigue un esquema muy parecido al de muchas de las obras teatrales. Es decir, empezó por una situación previa, seguida, poco después, por un incidente que desencadena un conflicto entre dos fuerzas en pugna y que éste plantea y genera, asimismo, una incertidumbre en los personajes y en el espectador-lector sobre como se desarrollan luego los acontecimientos. A continuación, vamos a resaltar y poner de manifiesto los principales componentes de este apartado.

##### II. 4. 1. La situación previa.

Las cinco escenas del acto primero revelan el punto de partida de la historia que se desarrollará después. Los acontecimientos de esta tragedia transcurren en un lugar generalizado: en un barrio "*obrero y marginal de "Las fronteras" cerca de Madrid, donde está situada una base americana*"<sup>34</sup>. Aún antes de que los personajes de la obra empiecen a hablar muestra nuestro autor que la existencia de la base americana con sus yanquis es non grata por parte de los habitantes de este barrio marginal: "*Suelo de tierra, casas protegidas en un lateral y, al fondo, un muro desconchado en el que destacan unas pintadas de "¡Bases no, yanquis fuera!"*"<sup>35</sup>. En la acotación principal de *Yonquis y yanquis*, Alonso de Santos sigue mostrando que este mismo barrio carece del bienestar que necesitan los ciudadanos normales. Dice el autor:

*En el otro lateral unas telas metálicas cierran la plaza convirtiéndola en el lugar ideal para arrojar desperdicios y basuras. [...]. A la izquierda, en primer plano, un viejo coche abandonado a medio desguazar. Al otro lado, un roto tobogán municipal para niños y sobre él una farola que completa con su pobre luz amarillenta la que sale por las ventanas de las casas*<sup>36</sup>.

Por su parte, Itziar Pascual describe así el escenario de *Yonquis y yanquis* con las siguientes palabras:

Las Fronteras, un barrio de torrejón de Ardoz cercano a la base militar norteamericana, es el escenario para esta crónica que su autor define como "*una historia de escombros, droga, alcohol y seres desgastados*" y en la que las dificultades para convivir en la diferencia se han convertido en imposibilidad de una guerra sin cuartel<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Ibid., págs. 114-115.

<sup>34</sup> Ibid., pág. 57.

<sup>35</sup> Ibid., pág. 57.

<sup>36</sup> Ibid., pág. 57.

<sup>37</sup> Itziar Pascual, Itziar Pascual, "Apertura del CDN. *Yonquis y yanquis*. El lado amargo de la vida", revis. cit., pág. 178.



La crudeza de la imagen que da el autor del escenario donde se desarrollarán los sucesos de la obra se completa por Charly y Nono en la primera escena mientras se están drogando. Los dos amigos, que plasman todo carácter transgresor y antisocial, están esperando al protagonista que sale de la cárcel la noche de los acontecimientos. Del diálogo de los dos amigos de Ángel nos enteramos de la mísera situación de los miembros de la familia del protagonista, sus profesiones y los problemas que sufren: el padre es taxista, la hermana mayor ejerce la prostitución con los soldados de la base americana y la hermana menor padece un retraso mental. En el diálogo de los amigos en la primera escena se afirma el rechazo de los habitantes del barrio de la existencia de la base americana que adelantó Alonso de Santos en su acotación inicial:

Charly. ¡Tú sí que tienes que ir con los moros! ¡A ti te ponen en el desierto con la cara camello que tienes y te confunden con uno del Hussein!

Nono. Cojo yo uno de los Patriot esos que tienen y me jodo a los americanos, para que se vayan de una puta vez de la Base<sup>38</sup>.

La segunda escena tiene lugar en la casa del protagonista marginal. Todos los miembros de la familia —el Padre, la Madre, el Tío, la Tía y la hermana mayor y la hermana menor— están en continuo ir y venir preparando una pequeña fiesta como una sorpresa para el recién salido de la cárcel. Se nota un deterioro general en sus relaciones. Se pone clara para el espectador-lector la profesión de Tere y de su relación sentimental con Taylor, el soldado americano. Además se pone de manifiesto que gracias al trabajo de ella —al que el Padre está en contra y por el cual se siente avergonzado en el barrio— la casa sigue viva. La profesión del padre como taxista no mantiene bien las necesidades económicas de la casa aparte de su permanente enfermedad. Se completa el cuadro de los personajes marginados de la obra por la presencia de Taylor y, además, por la posterior llegada de Ángel acompañado de la abogada, Ana Vásquez.

En la tercera escena se plantea el tema principal de esta tragedia, el cual desencadenará posteriormente un conflicto entre Ángel y sus amigos, de un lado, y Taylor y sus dos compañeros de la base americana, de otro. En esta escena informa Ángel a Taylor, con la presencia de Tere, de que su hermana está embarazada, asunto con el cual el soldado americano deberá reconocer su paternidad del bebé:

Ángel. Mira tío, te lo digo en seguida y te vas luego donde te dé la gana. Mi hermana está embarazada, ¿vale?

Taylor. What?

Ángel. Embarazada.

Taylor. ¿Embarazada? ¿Cómo embarazada?

Ángel. ¡Joder! Pues que va a tener un crío tuyo. El otro día fue a verme a la cárcel y me lo dijo, que estaba preñada<sup>39</sup>.

Ante la reacción negativa del soldado americano empezó a convertirse la momentánea conversación pacífica y sólo informativa del asunto en una tormenta de mutuas provocaciones violentas, llena de palabras malsonantes, hasta llegó en algunos

<sup>38</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 63.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, págs. 71-72.

momentos a producirse recíprocos empujones. La aparición de Charly y Nono, y su disposición de ayudar a su amigo obligó a Taylor a cambiar de actitud y aplacar a Ángel con el fin de salir sano de esta situación violenta. No fueron pacifistas las intenciones del soldado americano porque, como veremos más tarde, esta conversación fue el mal presagio del conflicto relacional que se provocará después. Dice Miguel Medina Vicario:

En realidad, lo que Norteamérica proporciona a sus "provincias" —entonces y ahora— no es más que un cúmulo de servidumbres y falacias. Tere mantiene relaciones sentimentales con Taylor, un sargento negro del que queda embarazada. La hipotética salvación de Ángel encuentra en ese acontecimiento un insalvable obstáculo, al pretender que el sargento reconozca su paternidad<sup>40</sup>.

En las dos escenas restantes del acto primero se ponen de manifiesto los problemas vitales y convivenciales con los que enfrentan los personajes de la obra. Así que en la escena cuarta, los amigos de Ángel le invitan a hacer un atraco para proporcionar las papelinas de droga de la que dependen, mientras en la quinta y en casa del protagonista con la presencia de todos sus miembros, se resaltan con una evidente crítica social los problemas del desempleo, la delincuencia y el pillaje. En la última escena de este acto, se informa, además, la familia del embarazo de Tere que hasta el momento desconocían menos Ángel.

#### II. 4. 2. El incidente propiamente dicho.

En la escena tercera del acto segundo se pone de manifiesto el incidente que activará la causalidad del desarrollo de la historia: el padre de Ángel le llama al teléfono del despacho de la abogada y le informa de que a Tere le han ingresado en el hospital después de encontrarla tirada en un solar llena de heridas, asunto que le remonta el protagonista marginal a Taylor:

Ángel. (*Cuelga el teléfono*). Mi hermana Tere, que está en el hospital. (*Empieza a vestirse a toda velocidad*).

Ana. ¿Tu hermana? ¿Qué le ha pasado?

Ángel. Mi padre no lo sabía muy bien. Me ha dicho que la han encontrado tirada en un descampado, llena de heridas. Le han dado una paliza... [...]. El cabronazo del americano ése habrá sido. En cuanto le coja, lo mato<sup>41</sup>.

Este incidente rompe el equilibrio inicial de la obra, se da como un catalizador que activa y acelera los acontecimientos y hace sumergir a Ángel en el conflicto. Vimos en la tercera escena del acto primero como se ha proclamado Ángel defensor de los derechos de su hermana al enfrentarse con Taylor, reivindicando que reconozca éste el embarazo de Tere. Ahora se pone de manifiesto el mandato que se recae sobre él para vengar a su hermana. Alonso de Santos muestra con las siguientes palabras el incidente desencadenante de esta obra y aclara, también, su tipo: "Incidente de mandato: la acción

<sup>40</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993, pág. 168.

<sup>41</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 93.

se activa porque recae sobre el protagonista una orden o misión que debe ejecutar [como es el caso de] mi obra *Yonquis y yanquis*"<sup>42</sup>.

Lo primero que hizo la abogada fue intentar convencerle a Ángel que se calme y que recurra a denunciar al soldado americano. No obstante, Ángel, bajo la ira provocada por lo que pasó a su hermana, ve que esto no adelanta ni atrasa nada, sobre todo, porque Taylor es un sargento americano y su hermana trabaja en uno de los clubes de alterne. La decisión de Ángel, que le confiere su condición de responsabilidad hacia su hermana, fue, entonces, matar a Taylor: "Siempre se salen con la suya, esos cabrones, que se creen los amos del mundo. ¡Lo voy a matar!"<sup>43</sup>. Al igual que la abogada fue, también, la opinión de la propia Tere. Cuando Ángel fue al hospital para verla, le recordó del mal futuro que le espera a él y a toda la familia si pensó vengar de un soldado americano:

Tere. ¡Ángel! ¡Escúchame! ¡Es un militar americano! ¿Comprendes? Te puede pasar cualquier cosa si le haces algo. No te acerques a él, por favor. ¡Hazlo por mí, al menos! Sería peor para todos. Para mí también. Tienes que entenderlo"<sup>44</sup>.

Comienza ya el conflicto a tomar forma, pues se reúne Ángel con sus dos amigos ante el hospital, les informa de lo que pasó a Tere y les pide que le busquen y localicen a Taylor con el fin de vengar a su hermana, prestándole para ello a Charly la pistola que tiene. Empiezan los tres a buscar al soldado americano en todas partes, pero no lo pueden localizar. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario: "El protagonista, desatendiendo los consejos de Tere y la abogada, "debe" consumar la venganza. Como los personajes de Genet, el maldito reivindica su condición como único modo de autoafirmación"<sup>45</sup>.

La fuerza del incidente desencadenante no sólo radica en que un ser querido de la familia del protagonista sufrió de pronto un accidente, sino que depende, también, del tiempo en que sucedió el incidente y la situación crítica en que se sitúa Ángel. En otras palabras, este joven marginal acaba de salir de la cárcel bajo libertad provisional y de pronto se encuentra obligado, bajo los deberes de responsabilidad hacia su hermana, a cometer lo que le llevará de nuevo a la prisión. La potencialidad del incidente desencadenante con el empeño del protagonista de castigar al soldado americano fue tanto que Ángel no podía aguantar. En más de una ocasión vemos cómo se muestra el protagonista impotente ante el peso de la situación crítica en que se encontraba:

Ángel. Estoy cansado. (*Se sienta*). Hace sólo unas horas que salí del talego y ya me parece que hace ya años. (*Bebe cerveza pensativo*). [...]  
Ángel. No sé qué hacer. Estoy liao. [...]  
Ángel. Yo lo único que digo es que estoy cansado. Nada más. Que estoy muy cansado. Y no sé qué hacer"<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 142.

<sup>43</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 94.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 98.

<sup>45</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 169.

<sup>46</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., págs. 113-114-115.

Desde apenas ayer cumplía una temporada detrás de las rejas de la cárcel, pero hoy se encuentra ante otras rejas mucho más grandes, las de la vida. El protagonista marginal se siente que el mundo es muy ancho y, además, ajeno. Lo muestra así Alonso de Santos en una acotación muy expresiva: "*Ángel, mientras, caña en mano. Sigue con su meditación carcelaria sobre cómo escaparse de las rejas de la vida*"<sup>47</sup>.

La alteración que provoca y desencadena este incidente logra mostrar una distorsión oculta para el espectador-lector en la trayectoria vital del protagonista de la obra y resalta, además, el sentimiento de la marginalidad que sufría y padecía. Ángel fue consciente de esta distorsión y de la marginalidad con la que se enfrenta tanto él como los demás habitantes del barrio de Las Fronteras. Así que en la escena segunda del acto tercero las confiesa envueltas de un amargo existencialismo:

Ángel. (*Fija sus ojos en su cerveza*). [...] Siempre pasa igual en este puto barrio. Cuando no es por los americanos es por otra cosa. Desde pequeños igual, siempre igual. En la cárcel tienes tiempo para pensar, y te das cuenta de que no pintamos nada en el mundo para nadie, sólo cuando jodemos a alguien, o lo que sea. Entonces se dan cuenta de que estamos aquí. Pero si no... Cuando te cogen por algo, te amontonan allí con otros, como si fueras ganado. Y sales, y peor. Es como si las cosas te estuvieran esperando en la puerta. Las mismas cosas de siempre que te han estado amargando la vida, en tu casa, y aquí, y en todas partes<sup>48</sup>.

Lo que acaba de mostrar Ángel en su parlamento fue el grito de los marginados, sufridores y perdedores ante la frontera que les ha dejado fuera. Es el grito que sale del corazón de una clase social y de un barrio marginal que se quedaron fuera del círculo de la preocupación e interés de la sociedad del bienestar. La situación crítica en que se ve el protagonista de la obra es, además, otra frontera entre estar dentro o fuera de la cárcel. Creemos que por todo ello nuestro autor tituló al principio esta obra "Fronteras". Sobre este mismo sentido, dice Alonso de Santos:

Cuando comencé a escribir esta obra la titulé *Fronteras* (de rayas, de clases sociales, de amor, de sufrimiento, de formas de vida...), ya que la obra sucede en el terreno fronterizo de una gran ciudad con una base americana. Y como toda frontera tiene muro para dejar fuera a unos, y dentro a otros. Frontera también entre la ciudad y sus barrios periféricos, entre los que tienen un espacio en la sociedad y los que ya nada esperan<sup>49</sup>.

El título definitivo de la obra tiene, asimismo, una relación con el incidente que provocó y desencadenó el conflicto relacional entre las dos fuerzas en pugna: "yonquis" son las personas dependientes de la droga que representan Ángel y sus dos amigos, Charly y Nono, y "yanquis" son los soldados de la base americana, encabezados por Taylor. En la escena tercera del acto primero, durante el diálogo de Ángel con Taylor, vemos cómo califica el protagonista marginal de "yanqui" al soldado americano: "¡Vas a ir a tirarte a las yonquis del Tennessee! ¡Hijo de puta! ¡Que todos los yanquis sois

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, pág. 115.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, pág. 114.

<sup>49</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo" a *Yonquis y yanquis*, en op. cit., pág. 200.

unos hijos de puta!"<sup>50</sup>. Lo mismo ocurre, también, en la escena tercera del acto segundo una vez informado Ángel de lo que pasó a su hermana: "¡Pero qué hijo de puta el yanqui ése de mierda!"<sup>51</sup>. En la última escena del mismo acto Nono aplica, asimismo, el mismo calificativo a todos los soldados de la base americana: "Habría que cargarse a todos los yonquis, por cabrones" y "(*A gritos, a lo alto*). ¡Yanquis de mierda! ¡Preparaos que vamos a por vosotros, cabrones!"<sup>52</sup>. En la escena quinta del acto tercero nos da el autor su justificación del título final de la obra en pleno enfrentamiento entre los yonquis y yanquis de un lado y de otro. Veamos una parte de la misma:

*Entra Taylor con dos americanos, uno negro de uniforme y un puertorriqueño. [...].*  
 Taylor. (*A sus compañeros*). He sent me fuck off.  
 Soldado americano 1. (*Empujando a Nono*). Fuck you.  
 Charly. (*Metiéndose a separarlos*) ¡Quito, tú, gilipollas, a ver a quién vas a dar tú...!  
 Taylor. ¿Tú también quieres? ¿Algún problema tener tú aquí? ¿Quieres líos?  
 Charly. El que quiere líos eres tú, maricón. Cuando te pille el Ángel te vas a enterar por lo que le has hecho a su hermana.  
 Taylor. Ángel, éste, todos de aquí, tocar huevos a mí. Y tú también, aunque tengas uniforme. Ese uniforme nos lo pasamos americanos por aquí. (*Hace un gesto obsceno*).  
 Charly. Sácalos, anda, que te los saco. ¿También son negros los huevos? A verlos.  
 (*El Nono se ríe, y el soldado americano de antes vuelve a empujarle, y el Nono a él. El otro soldado les separa*).  
 Taylor. ¡Yonquis de mierda! Eso es vosotros.  
 Nono. Si nosotros somos yonquis, vosotros sois yanquis, que es peor, tío<sup>53</sup>.

### II. 4. 3. La incertidumbre.

Ya están mostrados la situación previa, el incidente desencadenante y, además, el conflicto relacional en forma de una dialéctica entre las dos fuerzas en pugna de la obra. Nos queda resolver la incertidumbre que ha generado y planteado el incidente y ver si Ángel será capaz de conseguir o no su meta.

Como se ha señalado antes, en la escena tercera del acto primero y en la noche de su salvación condicional de la cárcel, defendía Ángel los derechos de su hermana y reivindicaba que reconociera Taylor el embarazo de Tere. Entre los dos sucede un momentáneo enfrentamiento porque cada uno tenía sus razones. Este enfrentamiento rápido se resolvió con la aparición de Charly y Nono con la disposición de ayudar a su amigo. Taylor, para evitar males mayores, tendió a asentir las demandas del protagonista ocultando otras intenciones:

Taylor. (*Retrocediendo va hacia Tere, agarrándola del brazo*). ¡Bueno, quieto chico! Yo pensar todo ¿eh? Lo de baby y todo. Hablar Tere y yo tranquis y ver todo. Ahora tarde ya. Tenemos que ir. Otro día ¿eh?  
 Ángel. El día que tú quieras. Y piénsatelo todo lo que te dé la gana, pero ya sabes: "Ta, ta, tatá..." (*Tararea el comienzo de la marcha nupcial*). Aquí en España el que rompe, paga y se lleva los cachos. A ver si te enteras.

<sup>50</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 74.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 94.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pág. 103.

<sup>53</sup> *Ibid.*, págs. 123-124.

Taylor. ¡Bueno, chico, bueno! ¡Tranqui! (*Con Tere*). ¿Ya? ¿Marchar? (*Se vuelve a Ángel*). ¡Felicidades! Yo darte whisky de la Base antes. Es bueno. Beber a la salud de Taylor. Otro día hablar ¿eh, colega?  
Ángel. El día que tú quieras, cuñado. Para eso estamos.  
Taylor. (*A Tere*). ¿Qué ser cuñado?<sup>54</sup>

En el acto segundo vemos cómo Taylor reaccionó violentamente dando una fuerte paliza a Tere y causando así su aborto. Este incidente provocó que se aceleraran los hechos de forma súbita y obligó a Ángel a que reaccionara a su vez. En este momento se genera la primera incertidumbre en la mente del espectador-lector sobre cómo reaccionará Ángel ante la acción de Taylor contra Tere. Una vez informado del asunto en el despacho de la abogada, Ángel decidió dar muerte a Taylor: "En cuanto le coja, le mato", "¡Lo voy a matar!"<sup>55</sup>. Ante esta actitud amenazante del protagonista marginal, Ana Vásquez intentó calmarle y, al mismo tiempo, recordarle que lo que piensa hacer es tan grave que puede mandarle otra vez a la cárcel de la que apenas acababa de salir. Pero la respuesta del protagonista de la obra, bajo el fuerte peso de la sorpresa, fue muy contraria: "¡Y qué coño le importa a nadie dónde voy a acabar yo! Haga lo que haga va a dar igual"<sup>56</sup>.

La verdad es que lo que dijo la abogada a Ángel, pese a la fuerte respuesta de él, dejó huellas positivas en su decisión de modo que —después de visitar a su hermana en el hospital, quien a su vez le recordó de la condición de Taylor— empezó a cambiar su actitud de matar a Taylor por castigarle de la misma manera que hizo él a Tere. Así que cuando se reúne con Charly y Nono, Ángel les transmite su objetivo: "Le voy a hacer lo mismo que ha hecho él con mi hermana. Le voy a mandar al hospital a hacerle compañía"<sup>57</sup> y "Lo único que quiero es que me ayudéis a buscar a ese hijo de puta para que entre pronto aquí, por la puerta de urgencias"<sup>58</sup>. Esta fue la segunda incertidumbre ¿Será Ángel capaz de castigar a un sargento americano?

Ya empiezan los tres amigos a buscar a Taylor y, mientras tanto, entra nuestro protagonista marginal en un conflicto interior sobre seguir adelante en su difícil empeño de castigar al soldado americano o escuchar la voz de la razón encarnada en *Yonquis y yanquis* por la abogada Ana Vásquez. Mientras hierve Ángel desde dentro se mantiene la incertidumbre con nosotros hasta que nos dé el protagonista marginal sus razones de la primera opción. La responsabilidad que le confiere su condición de hermano muy atento a los sufrimientos de su hermana mayor es el motor que mueve sus metas. Dice Ángel de una forma expresiva: "¡Es mi hermana, coño, mi hermana! ¿Me oyes? ¡Y esto no se va a quedar así, te lo juro por mi madre que no!"<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> Ibid., págs. 74-75.

<sup>55</sup> Ibid., págs. 93-94.

<sup>56</sup> Ibid., pág. 94.

<sup>57</sup> Ibid., pág. 102.

<sup>58</sup> Ibid., pág. 103.

<sup>59</sup> Ibid., pág. 94.

Es más, Tere fue la que le defendió de pequeño cuando rompió el escaparate de la tienda de dulces y golosinas, en el tiempo en que el dueño de ésta y su propio padre le castigaron duramente. Por eso, ha llegado el momento de defender a su hermana como hizo ella a él de pequeño. Lo cuenta así de esta forma expresiva Ángel a su abogada:

Ángel. Mi hermana Tere no dijo nada. Me limpió la nariz, cogió un palo, se fue a la tienda y le abrió la cabeza al dueño con él. Así como te lo digo. Fue, y sin decirle una sola palabra, le partió la cabeza. Durante muchos días fui después con mis amigos, a escondidas, a ver la cabeza vendada de aquel hijo de puta, orgulloso de que mi hermana lo hubiera hecho por mí<sup>60</sup>.

Llega la escena final de la obra y se encuentra nuestro protagonista marginal ante el momento crítico de su vida, vengar a su hermana y, además, a Nono al que Taylor y los otros dos soldados americanos le han herido el brazo. En plena pelea entre las dos fuerzas en pugna cae Ana Vásquez por una bala perdida. Así, la obra termina trágicamente con la muerte de la abogada. Este final trágico no sigue al pie de letra los términos de la tragedia, sino es una nueva revisión de los mismos a fin de que perviva el sistema de organización social que denuncia Alonso de Santos en *Yonquis y yanquis*. En la opinión de César Oliva: "Ana, que aparece como un proyecto de *deus ex machina*, acaba siendo la víctima, la sacrificada de la tragedia, pues su sangre inocente parece ser la que se necesita para apreciar la catarsis de la obra"<sup>61</sup>. Según Javier Villán:

Las cosas acaban como tienen que acabar en *Yonquis y yanquis*. Para mí, la muerte de la abogada es una revisión de los términos de la tragedia: en la medida en que la fatalidad se cumple, no como designio, sino como sacrificio para que el sistema de organización social perviva. La fatalidad en abstracto no existe; y la libertad, en abstracto tampoco. No muere, por lo tanto, una forma de inocencia. A mí, este final me parece saludable porque la abogada que se encoña con Ángel, el preso liberado, resulta decididamente antipática y cursilona. Saludable es también la diatriba antiyanqui de Alonso de Santos; el inquietante fondo bélico, limpio y legal; esta legalidad es a la violencia del suburbio lo que la abogada es a los delincuentes<sup>62</sup>.

## II. 5. Subtramas.

En su crítica favorable de la obra ha señalado con los siguientes términos José Gabriel L. Antuñano algunas de las relaciones humanas existentes en *Yonquis y yanquis*:

Alonso de Santos esboza algunas relaciones humanas —a veces un poco forzadas— entre distintos personajes: generacionales unas, sentimentales otras. Las segundas introducen dosis de ternura que contrapesan bien la cruda realidad trasladada al escenario; humanizan la acción y le permiten un final catártico al morir la abogada, compañera de Ángel, en la última escena, de una forma absurda, de un tiro perdido<sup>63</sup>.

La salida de la cárcel del protagonista el mismo día de su cumpleaños, como fue eje de la trama principal de la obra, fue, también, parte inseparable y principal de las cuatro subtramas que pueblan en *Yonquis y yanquis*. Éstas abordan las relaciones existentes entre los miembros de la familia del protagonista marginal y los problemas

<sup>60</sup> Ibid., pág. 120

<sup>61</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 26.

<sup>62</sup> Javier Villán, "*Yonquis y yanquis*: tragedia urbana", pág. web cit.

<sup>63</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", revis. cit., pág. 160.

con que se enfrentan. Además, tratan de las relaciones sentimentales entre Ángel y la abogada, de un lado, y entre Tere y Taylor, de otro. Asimismo, muestran la vida de Charly y Nono y la ayuda que le prestan a Ángel en su conflicto relacional con Taylor. En otras palabras, estas subtramas reflejan, pues, la cruda y amarga realidad y el mundo insoportable de la marginalidad que sucede en Las Fronteras. Dice César Oliva:

La acción principal de *Yonquis y yanquis* se centra en la vuelta a casa de Ángel, precisamente el día de su cumpleaños, tras pasar una temporada en la cárcel. Una casa mecida en mil avatares de la realidad ciudadana: el paro, la amenaza de la droga y la prostitución. [...]. La relación de Tere con el americano Taylor bien puede ser una acción secundaria que, mezclada con la presencia de Ángel, pasará a ser parte de la principal. Otra acción secundaria, la vida de sus amigos Nono y Charly, e incluso la ayuda que éstos prestarán a Ángel, queda en una menor consideración. [...]. Estas acciones, a las que podríamos unir otras, como la preocupación de los padres de Ángel y Tere por sus hijos, la relación amorosa de Ángel y Ana, o la pésima existencia de las prostitutas de barras americanas, son referentes del mundo que presenta Alonso de Santos, en el que la presión ambiental ahoga toda posibilidad de vivir dentro de la norma<sup>64</sup>.

### II. 5. 1. Subtrama familiar.

Esta subtrama hace una lente fotográfica desde dentro sobre la casa de la familia marginal de Ángel, presenta un pequeño reportaje de los problemas que encaran todos sus miembros y dibuja el marco en que vive nuestro protagonista.

En una casa modesta situada en el barrio marginal y obrero, están reunidos todos los miembros de la familia para preparar una pequeña fiesta no sólo para recibir y dar la bienvenida al hijo que ha pasado una temporada en la cárcel sino también porque hoy es el día de su cumpleaños. Seres envejecidos —el Padre, la Madre, el Tío y la Tía—, marginados e insatisfechos de la vida mísera que llevan y de la que han brindado a sus hijos: Tere, la hermana mayor que trabaja en un club de alterne, Mar, la hermana menor que sufre desarrollo mental retrasado, y Ángel, el protagonista marginal. Dice el autor:

*Casa de vecinos y el interior del comedor de un piso. Están preparando una fiesta para recibir a Ángel, que llega de la cárcel en el día de su cumpleaños. [...] Hay un nerviosismo especial, un trasiego constante de personas que entran y salen y una gran actividad en todos, mientras preparan las cosas lo mejor que pueden. Ponen guirnaldas y otros adornos para recibir al hijo que llega. Suena una música de rock duro*<sup>65</sup>.

Los problemas vitales del desempleo, la droga, la prostitución, la delincuencia, la violencia, el alcoholismo y el atraco como han contaminado el barrio en que habitan, han deteriorado, también, las relaciones convivenciales que mantienen entre sí, sobre todo, entre el Padre y sus hijos mayores, de un lado, y entre el Padre y la Madre, de otro.

Los Tíos, que viven en la misma casa, no tienen hijos pero consideran a Tere, Ángel y Mar como si fueran los suyos. Tienen una droguería en el barrio de la cual no sacan mucho. Como todos los habitantes del barrio sufren los ataques de atracadores y

<sup>64</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 22.

<sup>65</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 64.



muestran su disgusto por la mala actuación del Gobierno, vigente durante el tiempo de la acción teatral de la obra, ante problemas muy serios como es el caso del paro: "Este Gobierno dijo que lo iba a arreglar y luego...mira. Los únicos que han encontrado trabajo son ellos"<sup>66</sup>.

El padre, taxista de profesión, encuentra en el alcohol una escapatoria de los avatares de la vida que ya pueblan en su casa: la prostitución de su hija mayor: "¿No puedes dejar de ir a golpear por ahí ni un solo día, aunque sea por tu hermano? [...] Y que yo no pueda salir ni a la puerta de la calle de la vergüenza que me da que andes por ahí con ese americano... Que va contigo, a lo que va, que lo sabe todo el mundo. Y luego trabajando en ese sitio, encima..."<sup>67</sup> y la delincuencia de su hijo varón: "(*Con crueldad*). Ahora cuando yo me vaya, puedes seguir haciendo de las tuyas a tu gusto: drogándote o robando a la gente, o haciendo algo de lo que tú sabes hacer bien"<sup>68</sup>. Frente a él encontramos la Madre que, resignada e impotente ante las necesidades de una vida dura, extrema una vez más las penas del Padre: "Pues cállate. Si no fuera por ella, no sé qué íbamos a comer. Con lo que sacas tú en el taxi, las pocas veces que vas a trabajar, no tenemos ni para la luz"<sup>69</sup>.

Muy tensas son, entonces, las relaciones entre los miembros de la familia del protagonista por los problemas que sufren. Y, como señalaremos más tarde, aún más aumenta la tensión en ellos debido a la existencia en su barrio de la base americana, sus yanquis y el estruendo de sus aviones. Lo muestra el autor en la siguiente acotación:

[La Madre] *sigue arrancando los adornos mientras su marido la mira como una estatua inerte; llora nuevamente la niña en un rincón, y los tíos ayudan en silencio a recoger las cosas. Se oye el estruendo del paso de un nuevo grupo de aviones. Todos miran a lo alto. Y se va haciendo el oscuro sobre las luces de colores de la habitación*<sup>70</sup>.

Sobre la familia del protagonista marginal de la tragedia y la insignificancia que significan tanto en la vida como para los aviones americanos dice J. L. Castro Gonzáles las siguientes palabras:

La familia de Ángel por sus escasos recursos económicos no ha podido acceder a una vivienda en el centro de Madrid y se ha ubicado en la zona más inhóspita. En consecuencia, padece las molestias de los aviones que sobrevuelan sus cabezas. De este modo se presentan como víctimas de un conflicto del que no participan, quedando ellos reducidos a una presencia tan nimia como podrían ser los puntos insignificantes sobre la pantalla de un avión militar<sup>71</sup>.

De hecho, personajes desheredados con aspecto contemporáneo que recuerdan con amargura el desastre del 1898 como ha referido así Miguel Medina Vicario:

---

<sup>66</sup> Ibid., pág. 82.

<sup>67</sup> Ibid., pág. 66.

<sup>68</sup> Ibid., pág. 118.

<sup>69</sup> Ibid., pág. 66.

<sup>70</sup> Ibid., pág. 84.

<sup>71</sup> José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", revis. cit., pág. 98.

Su familia, humilde y cerrada, le prepara una gozosa bienvenida. [...]. Los personajes sueñan con una "normalidad" que la miseria les niega. El principio de la realidad se impone impidiendo cualquier escapismo. Desde la amargura del padre enfermo, hasta el oscuro trabajo de camarera en un bar americano de Tere, le hermana mayor; pasando por la ingenuidad infantil y lastimosa de Mar, hermana menor, y la resignación de la madre, aquellos seres respiran fatiga histórica, como si su aspecto contemporáneo cubriera a duras penas el latido de nuestro XVII<sup>72</sup>.

### II. 5. 2. Subtrama sentimental (1)- Ángel y Ana Vásquez.

En esta subtrama se pone de manifiesto la relación sentimental que reúne entre Ángel y Ana Vásquez, una relación muy fugaz al igual que la libertad condicional de que goza el protagonista de la obra. Esta relación termina con la muerte trágica de la abogada como profetizó la dulce balada que abre la obra: "Ella encontró a su chico en Las Fronteras, sin saber que sus besos tenían el precio de la vida"<sup>73</sup>. Según la opinión de Miguel Medina Vicario:

Ángel, ex-yonqui, ha logrado la libertad condicional gracias a la intervención de la abogada Ana Vásquez. Entre los dos se establece una relación sentimental que enmarca la totalidad del conflicto, concediéndole un comienzo dramático y un desenlace trágico...<sup>74</sup>

Es una relación imposible dada la diferencia de edad, de condición social y de mentalidad entre la abogada y su cliente marginal. Lo afirma el propio Ángel: "Nadie quiere liarse con un tío que ha estado enganchado y al que hay que ir a ver de vez en cuando a Carabanchel"<sup>75</sup>. Una relación de este tipo puede ser una traslación al escenario de una situación habitual en la vida del tiempo de la escritura de la obra como lo muestra con los siguientes términos José Gabriel López Antuñano:

Las relaciones sentimentales entre estos dos personajes de *Yonquis y yanquis* reflejan con acierto algunas conductas amoratorias al uso: prescindiendo de la edad, de la condición social, donde impera más el instinto y el instante, donde cada yo se niega a perder su individualidad<sup>76</sup>.

A finales de la escena segunda del primer acto, salen juntos estos dos personajes en su primera aparición en escena: "*Todos están sorprendidos por la aparición de Taylor. En ese momento llegan por detrás de él, Ángel y su abogada*"<sup>77</sup>. Inicialmente, se ve como una mera relación de trabajo en la que un cliente ha sido salvado de la cárcel gracias a la intervención de su abogada. No obstante, lo que pasó luego fue sorprendente ya que esta mera relación de trabajo acabó pronto en la escena primera del acto segundo al "*despacho de la abogada Ana Vásquez. Hay un sofá cama abierto, con una sábana. Sobre él, en calzoncillos, y fumando, está Ángel. A su lado, Ana, de pie, poniéndose una*

<sup>72</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., págs. 167-168.

<sup>73</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 57.

<sup>74</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 166.

<sup>75</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 86.

<sup>76</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", revis. cit., pág. 160.

<sup>77</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 68.

*bata*"<sup>78</sup>. En misma escena, el diálogo de los dos personajes resalta crudamente las cuatro divisiones que, en la opinión de Miguel Medina Vicario, realizó sobre el amor Stendal<sup>79</sup>:

A)- Amor físico:

Ángel. ¿Te acuestas con todos los tíos que sacas del talego?<sup>80</sup>

B)- Amor vanidad:

Ángel. Si me vieran ahora los colegas de la celda se morirían de envidia. Ellos jodidos en el camastro, y yo aquí tumbado, en un sitio cojonudo, con una tía buena... [...]. Para las demás cosas de la vida, regular, pero para la cama se me da de nacimiento, ¿o no? Tú lo has visto.

Ana. Te lo tienes creído ¿eh? ¿Qué pasa? ¿Todas las chicas han estado locas por ti?

Ángel. Por mí, no. Por mi pito<sup>81</sup>.

C)- Amor pasión:

Ángel. ¡Joder! Sí lo sé, no vengo. Por un polvo voy a acabar de currante como un gilipollas. Lo veo venir.

Ana. (*Quitando la bata*). Tampoco tiene que ser sólo por uno.

Ángel. ¡Un momento! Eso ya es otra cosa, colega<sup>82</sup>.

D)- Amor placer:

Ángel. Pues no te prives. Por mí, barra libre. Tú sigue, sigue. Y cuanto más abajo, mejor. Más gusto da y mejor sabrá<sup>83</sup>.

La abogada cree en Ángel y le ama. Le ha salvado de la cárcel e intenta a lo largo de la trama ponerle en el camino recto. Le es la voz de la razón y, además, la esperanza de salir del infierno que está a su alrededor. Por eso, al final de la obra, cuando Ángel arma en la mano y respondiendo la vocación de Nono para vengarse del soldado americano, se interpone entre la pistola y Taylor para evitar el asesinato que acabaría con la libertad de su amante. Veamos cómo lo describe Alonso de Santos:

*Ana trata de separarlos poniéndose en medio de los dos grupos. De pronto, a la luz de los faros del coche, se entabla una confusa pelea. En mitad del silencio, se mezclan algunos gritos y puñetazos. Brilla el filo del machete en el aire, y suena el seco y duro ruido de un disparo que rasga la noche. Se separan todos lentamente, deshaciendo el grupo, quedando Ana tendida en el suelo, inmóvil<sup>84</sup>.*

Muere Ana Vásquez y con ella su amor imposible y desesperado, y se convierte en realidad su premonición de que Ángel es el ángel de la muerte:

<sup>78</sup> *Ibíd.*, pág. 85.

<sup>79</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 166.

<sup>80</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 85.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, págs. 85-86. El mismo sentido lo afirma Ángel cuando responde así crudamente a los toques provocativos de la mujer de alterne en la barra americana: "¿Tengo yo cara de pagar a las tías para que se abran de piernas conmigo? Si acaso, yo cobro". *Ibíd.*, pág. 108.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, pág. 90.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, pág. 88.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, pág. 129.

Ana. (*Le mira*). Ya sé dónde he visto tu cara antes de conocerte. Llevo muchos días pensándolo... Hace muchos años fui a Italia, en un viaje de fin de curso. Había un cuadro en un museo que tenía tu cara. Era un ángel, con sus grandes alas...y al otro lado del cuadro había un grupo de gente que le miraba con tristeza. Pregunté quién era y me dijeron que el ángel de la muerte<sup>85</sup>.

### II. 5. 3. Subtrama sentimental (2)- Tere y Taylor.

En esta subtrama se pone de manifiesto otro amor imposible encarnado por la relación sentimental entre Tere y Taylor. Esta subtrama pasó a ser, como vimos, parte de la trama principal con la aparición de Ángel. Esta joven marginal cree que el soldado americano se casará con ella, le salvará del ambiente mísero que le rodea y la llevará junto a todos los miembros de la familia a vivir a América:

Tere. ¡Pues sí, me voy a ir de aquí, para que te enteres! Así no tendré que aguantarte más, ni a ti, ni a nadie de este barrio de gentuza. En América viven de otra forma ¿sabes? La gente tiene educación, y modales, y no están rodeados de miseria como nosotros.

Mar. Si te vas a América, Tere, yo quiero ir contigo. ¿Me vas a llevar? Y también pueden venir papá y mamá, y los tíos y Ángel...

Tere. Sí, todos... Todos nos vamos a América<sup>86</sup>.

En un ambiente tan amargo y tan oscuro como el de *Yonquis y yanquis* y con aquellos problemas vitales y convivenciales de los que sufren y padecen los personajes marginados que lo pueblan, no es posible encontrar caminos para salir de este infierno a no ser por los sueños. Tere simboliza el empeño afín de aquellos personajes en soñar, pero la fuerte paliza que le dio Taylor la despertó de las ilusiones y la devolvió al ambiente sórdido de Las Fronteras. Dice Itziar Pascual:

Los negros de la base y los yonquis de Las Fronteras; las prostitutas de la barra y el veterano taxista alcoholizado; la joven que se llena la cabeza de noches de sueños y pájaros, que vuelan a América, donde la vida es fácil; la enfermera del hospital que asiste a la quiebra en forma de paliza de ese sueño. En *Yonquis y yanquis* hay pocos márgenes para la ilusión<sup>87</sup>.

### II. 5. 4. Subtrama callejera.

Esta subtrama bucea en la calle y en el mundo nocturno del barrio de Las Fronteras y muestra la fuerte presión que desempeña el ambiente de esta obra en la conducta de ciertos personajes, un ambiente crudo que ahoga todas sus posibilidades de vivir dentro de la norma social.

Se levantan los telones de la obra a Nono y Charly metidos en el "*viejo coche abandonado a medio desguazar*"<sup>88</sup> mientras se inyectan drogas. Los dos se dotan de un carácter violento y de una mala calaña moral y social de los que no se salvan incluso las cabinas de teléfonos, y, asimismo, toman del pillaje un medio fácil para conseguir el dinero necesario a sus papelines de droga. Según palabras de Miguel Medina Vicario:

<sup>85</sup> Ibid., pág. 127.

<sup>86</sup> Ibid., págs. 66-67.

<sup>87</sup> Itziar Pascual, "Apertura del CDN. *Yonquis y yanquis*. El lado amargo de la vida", revis. cit., pág. 178.

<sup>88</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 57.

estos dos "drogadictos españoles manejan mortales jeringuillas y caen en la delincuencia para procurarse la dosis de la que dependen"<sup>89</sup>. Para César Oliva, "existe en estos personajes, los colegas de Ángel, un espíritu de maldad. Hacen el mal no sólo por necesidad sino por oficio. Una pistola en sus manos (una pipa, dicen ellos) es lo que requieren para perpetrar sus fechorías"<sup>90</sup>.

Durante su diálogo, cargado de palabras y expresiones malsonantes que indican la marginación cultural que representan los dos, nos enteramos de que están esperando a su compañero de fechorías, Ángel, que sale de la cárcel la noche de los acontecimientos. Así, el autor nos deja captar una imagen de la conducta del protagonista marginal, que fue, desde luego, motivo evidente de su encarcelamiento como lo reflejó así la abogada: "Te han cogido dos veces"<sup>91</sup>. Alonso de Santos parece revelarnos el famoso refrán: dime con quién andas y te diré quién eres. El mal comportamiento de los tres amigos se pone de manifiesto en la cuarta escena del acto primero. Veamos una parte de la conversación de los tres amigos:

Charly. (*Saca una pistola que lleva metida en el cinto, tapada con la chaquetilla militar, y se la da*). Se la he pillado a mi capitán. Me la dejó para que se la limpiara y se la he limpiado.

Ángel. (*Mirando la pistola en sus manos*). Cuando te cojan, te van a meter un puro que te vas a enterar.

Charly. No pasa nada. Estoy de permiso de fin de semana, tronco. El lunes la devuelvo otra vez a su sitio.

Ángel. Es guapa, ¿eh?

Nono. Ya que la tenemos habíamos pensado hacernos esta noche, cuando tú vinieras, unas cuantas farmacias, para sacar un poco de guita, que estamos sin un clavo, tío<sup>92</sup>.

Nono y Charly no saben que Ángel ha cambiado totalmente. Después de haber pasado una temporada en la cárcel, nuestro protagonista marginal ya ha dejado de drogarse y de protagonizar actos de pillaje, y piensa emprender una nueva vida limpia y lejos de la delincuencia: "(*Devuelve la pistola a Charly*). Toma. (*Yéndose hacia el coche*). No quiero marrones, que acabo de salir. Hacerlo vosotros si queréis. Yo estoy de vacaciones"<sup>93</sup>. No obstante, el destino le cubría otro sendero amargo y trágico.

El protagonista marginal de la obra se encara con Taylor para que éste reconozca la paternidad del embarazo de Tere. Pero, para salvar su responsabilidad, el soldado americano le da una paliza a la hermana del protagonista causando así su aborto. De ahí viene el sentimiento de la solidaridad y la camaradería de los amigos de siempre, dispuestos a traducirlo todo en actos. Se reúne Ángel con Charly y Nono para localizar al sargento negro. En su viaje de caza a Taylor, empezaron a recurrir a las dos barras (La Americana y La Española) a las que suele ir, y con ellos empezó Alonso de Santos a

<sup>89</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 166.

<sup>90</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 27.

<sup>91</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 87.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, págs. 75-76.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, pág. 76.

mostrarnos la vida nocturno del barrio y algunos personajes pobres como es el caso de la Mujer "con pinta de profesional del amor a la espera de clientes"<sup>94</sup>.

La necesidad es la que lleva esta mujer a bajar a este negocio. Esta pobre mujer aun no tiene el dinero suficiente para pagar los gastos del colegio de su hija: "Si no llevo el dinero mañana, me ponen a la niña en la calle. Fíjate, la pobre hija, delante de todas la niñas... a la calle por no pagar su madre"<sup>95</sup>. Los actos de la guerra del Golfo, en que España sirvió de lugar para repostar los aviones de los aliados, han estancado el mercado en que trabaja esta mujer: "Ya ves cómo va la noche, fatal. Debe ser por la televisión. Como retransmiten la guerra, se queda todo el mundo en casa a verla"<sup>96</sup>. Según Miguel Medina Vicario: "El poder del macabro espectáculo es tal, que hasta el muy estable negocio de la prostitución se resiente"<sup>97</sup>. Su condición de mujer para el amor no le impidió mostrar su humanidad y su sentimiento de camaradería y solidaridad hacia Tere cuando se encaraba con la Camarera de la barra americana —que junto al Camarero de la barra española y la Enfermera del hospital servían para el desarrollo de la acción. En esta situación dice la Mujer: "(Recoge su bolso medio llorando). Tampoco está bien lo que le ha hecho ése a la Tere si le ha pegado, todo hay que decirlo"<sup>98</sup>. Este papel ha merecido el aplauso de los críticos como lo demuestran las palabras de Javier Villán: "Memorable la prostituta en paro, otra perdedora en la guerra y en la paz"<sup>99</sup>.

Se completa el cuadro de los personajes de esta subtrama con los tres soldados americanos, Taylor y otros dos militares "*un negro de uniforme y un puertorriqueño*"<sup>100</sup>, que son, según Miguel Medina Vicario, "unos compañeros expertos en el manejo del machete"<sup>101</sup>. Se han informado de que los yonquis de la obra están buscando a Taylor. Así que su carácter violento, al lado de la iniciativa táctica del ejército que representan, les llevó a que buscaran ellos quienes les están buscando. Dice Miguel Medina Vicario: "Los soldados elogiados por Bust quedan simbolizados en Taylor y su "natural sentido de conquista"<sup>102</sup>. Y empieza así a estallar el enfrentamiento que dejará víctima a Ana Vásquez, la abogada de Ángel. En la opinión de Javier Villán:

Una pieza violenta, agresiva, quizá la más violenta y agresiva de José Luis Alonso de Santos; una abrupta y ácida balada del lumpen aniquilado por la droga y la delincuencia; un lugar fronterizo de la base americana de Torrejón de Ardoz: un barrio donde los hombres mueren y vuela la guerra hacia otros lugares<sup>103</sup>.

---

<sup>94</sup> Ibid., pág. 105.

<sup>95</sup> Ibid., pág. 105.

<sup>96</sup> Ibid., pág. 106.

<sup>97</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 165.

<sup>98</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 110.

<sup>99</sup> Javier Villán, "*Yonquis y yanquis*: tragedia urbana", pág. web cit.

<sup>100</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 123.

<sup>101</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., págs. 169-170.

<sup>102</sup> Ibid., pág. 168.

<sup>103</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", pág. web cit.

**II. 6. Tiempo.**

El tiempo real de los sucesos de esta obra se sitúa durante la guerra del Golfo cuando España servía de lugar para suministrar lo que necesitan los aviones que vuelan hacia Oriente Medio para acabar con el sistema de Sadam Hussein y su ejército en Irak. Lo muestran así Charly y Nono una vez levantado el telón de *Yonquis y yanquis*:

Charly. Sí, eso, tú dales la razón a los americanos. (*Mira al cielo, por donde se alejan ya los aviones*).

Nono. A los yanquis les pueden ir dando mucho por culo a todos<sup>104</sup>.

La guerra del Golfo con la presencia non grata de la base americana y sus yanquis se convierten en tema de referencia entre los personajes como ocurre en muchos momentos de la obra. Muestra de ello es lo siguiente:

Nono. ¡Vete a pelear con los moros, tío, a ver si te dan por culo allí!

Charly. ¡Tú sí que tienes que ir con los moros! ¡A ti te ponen en el desierto con la cara camello que tienes y te confunden con uno del Hussein!

Nono. Cojo yo uno de los Patriot esos que tienen y me jodo a los americanos, para que se vayan de una puta vez de la Base.

Charly. ¡Estás más colgado tú que los misiles esos!

Nono. Como vayas a la guerra tú con la pistola y te salga un moro con un misil, te va a joder bien.

Charly. ¡A ti si que te van a dar con un misil en la cabeza, a ver si dejas de decir gilipolleces!<sup>105</sup>

El estruendo de los aviones que corta, yendo y volviendo, el cielo de la capital española provoca el disgusto de los personajes y agudiza una vez más su sentimiento de tensión y presión. Esto lo reflejan así la Tía: "Lo peor son los aviones, que no acaban de pasar en todo el día. Y por la noche, que es un martirio"<sup>106</sup>; Nono: "(*Pasan de nuevo aviones sobre sus cabezas*). Y luego los pajarracos estos, que no dejan de pasar con bombas para matar moros, y se soba fatal por la noche"<sup>107</sup>; y, asimismo, lo demuestran las palabras de Ángel que dan final a la obra: "¡No! ¡No! (*Hace gestos con los brazos hacia lo alto, como tratando de espantar los aviones*). ¡Iros de aquí! ¡Fuera! ¡Hijos de puta! ¡Marcharos! ¡Iros! ¡Fuera...! ¡Fuera...!"<sup>108</sup>. César Oliva ha destacado así con las siguientes palabras la tensión dramática que desempeña la guerra del Golfo en los personajes marginados de esta obra:

Para ahondar más en la tensión dramática de la obra, sitúa la acción en el entorno de la guerra del Golfo, cuando España sirvió de lugar para repostar los aviones que se dirigían a Oriente próximo. Desde el prólogo, el autor reitera el estruendo de los aparatos que pasan por el cielo de Madrid. Es un tópico que acentúa la tensión de personajes y público, como demuestran las últimas palabras del protagonista<sup>109</sup>.

Junto a los problemas vitales y convivenciales que pueblan en el barrio de Las Fronteras e incluso dentro de sus casas, y con los muros desconchados y los montones

<sup>104</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 60.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pág. 63.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pág. 81.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pág. 78.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pág. 129.

<sup>109</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 18.

de basura acumulados y desperdiciados en todas las partes, la gente se queda viendo en casas o en bares las retransmisiones televisivas de los actos bélicos de la guerra del Golfo en un evidente anacronismo entre dos tiempos, el del Imperio español que agonizó el 1898 después de tanto esplendor y civilización y el del actual americano que tiende a dominar el mundo no sólo económica sino militarmente. Dice Alonso de Santos en una de las acotaciones de la obra: *"En la Televisión se ven y oyen los bombardeos de la guerra del Golfo sobre Irak, en medio de la noche"*<sup>110</sup>.

Este claro anacronismo mostró los impulsos ideológicos, estéticos e históricos que conmovían a Alonso de Santos, los que se aproximan con los de Valle-Inclán puestos en boca de su protagonista en *Lucas de Bohemia*. Según Miguel Medina Vicario:

"La tragedia de España no es tragedia", dejó sentenciado Valle-Inclán por boca de su Max Estrella. Por parecidos imperativos ideológicos, estéticos, e históricos, Alonso de Santos tampoco concede a la España actual la dignidad suficiente para que sus hijos —los más desatendidos y los otros— merezcan mayor altura que la que el drama negro concede. Estamos en plena guerra del Golfo Pérsico, en un "barrio obrero y marginal de Las Fronteras, en las afueras de Torrejón". Agonizaba el Imperio de aquella España de nuestros clásicos, cierto, pero como lógica evidencia de su pasado esplendor; el desastre del 98 mostraba ya las cenizas de la soberbia hoguera que representamos. En este momento, y en el lugar geográfico que el autor elige, España apenas se pertenece: territorios de una base norteamericana. Es la "frontera" entre la vieja civilización europea y el nuevo Imperio que concede al viejo, el nuestro, el rango de diminuta colonia. Se funden allí, de manera forzada e inapelable, el lumpen nacional y la prepotencia bélica de los "aliados"; se funde la miseria nacional y la técnica extranjera más sofisticada, en un anacronismo que a nosotros, por cierto, no puede resultarnos ajeno<sup>111</sup>.

Este total anacronismo ha sido dibujado con maestría por el autor en uno de los momentos más violentos de *Yonquis y yanquis*. En la escena quinta del acto tercero y durante el enfrentamiento entre los yonquis (los dos amigos de Ángel), de un lado, y los yanquis (Taylor y los otros dos soldados americanos), de otro, ha sido bombardeado Nono —muy herido en la mano por un machete militar americano— al igual que los bombardeos que caen sobre Irak y que se retransmiten a través de la televisión. El paralelismo entre un marginado y otro se queda muy evidente. Dice Alonso de Santos:

*Uno de los dos americanos saca, de pronto, un machete militar de entre sus ropas y sin decir palabra se lo clava a Nono en un brazo. Este da un grito seco y se agarra con la mano el lugar por donde ha entrado el machete. Va hasta la puerta tambaleándose. Con Charly detrás, en medio de un silencio.*

Nono. ¡Esto si que es un pico bien metido...! ¡Joder!

*Mira a un lado y a otro mientras todos los demás siguen paralizados y mudos en sus sitios. Sólo se escucha el ruido de los bombardeos en la televisión y sale corriendo, con Charly detrás, llamando a gritos a su amigo.*

Nono. ¡Ángel! ¡Ángel...!

*Salen del bar, siguiéndoles los tres americanos. Se va haciendo el oscuro mientras sube la voz que narra los bombardeos por televisión*<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 122.

<sup>111</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., págs. 164-165.

<sup>112</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 125-126.



En este sentido, hay que tener en consideración las siguientes palabras de Alonso de Santos porque en ellas se nos revelan los impulsos tanto estéticos como éticos yacientes en *Yonquis y yanquis*: "El fin último es transformar ese sufrimiento en belleza, metal final del arte. Nuestro trabajo pretende divertir, conmover, emocionar y a su vez hacer reflexionar sobre algunos aspectos de nuestra sociedad y vuestra historia"<sup>113</sup>.

Al igual que *Trampa para pájaros*, la disposición del tiempo de esta obra se desarrolló de una forma lineal, pues "el autor condensa unas horas —desde la media tarde hasta la madrugada del día siguiente— en las que se interna por parejas suburbanas de la mano de Ángel, que acaba de salir de la cárcel"<sup>114</sup>. Como hemos venido mostrando, los sucesos de la obra empiezan a tejerse con la salida del protagonista de la cárcel en el tiempo del atardecer de uno de los días de verano. Dice el autor en la acotación inicial: "*Al otro lado, un roto tobogán municipal para niños y sobre él una farola que completa con su pobre luz amarillenta la que sale por las ventanas de las casas*"<sup>115</sup>. La abogada le prometió a la familia de Ángel traerle. En la escena segunda del acto primero, Tere y la Madre nos sitúan el comienzo del tiempo escénico de la historia:

Tere. (*Viene desde la cocina, quitándose el delantal. Mira su reloj*). Es tardísimo. Las ocho y media ya. Si no viene pronto me voy a tener que ir... No tengo más remedio. No voy a poder quedarme.

Madre. La abogada nos dijo que siempre les soltaban a esta hora. Teníamos que haber ido nosotros a recogerlo, pero se empeñó en que lo traía ella...<sup>116</sup>

La acción de la obra avanza hasta que, en la escena cuarta del acto segundo, nos informa Nono del tiempo a través del reloj que ha robado de un concejal de cultura: "*Vuelve el Nono poniéndose un reloj. Canturreando*". "...Me estoy quitando, me estoy quitando..." Las doce son casi, ¿lo ves? Te dije que las once no"<sup>117</sup>. Hay que tener en cuenta que el ritmo rápido de la acción y la continua sucesión de escenas y decorados produjo el efecto de que transcurran acciones sin mostrarlas en escena como es el caso del atraco que protagonizó Nono. Mientras sucede la escena tercera del acto segundo en el despacho de la abogada donde se informaba telefónicamente Ángel del incidente desencadenante de la obra, Nono robaba el reloj y la cartera de algún pasajero por el parque, acción que sólo se contó en la escena cuarta sin que se produzca en el escenario.

La noche sigue prolongándose hasta que en la escena cuarta del acto tercero el "*callejón en obras [ha sido] iluminado por la luna y los rayos de luz que salen del bar La Española*"<sup>118</sup>. Sigue avanzándose la acción hasta que los rayos de luz que salían de las ventanas de las casas de los vecinos del barrio que adelantó el autor en la acotación inicial, fueran apagados. Dice nuestro autor en la última escena de la obra: "*Las ventanas de las casas de vecinos están ya apagadas. El lugar está iluminado por la luz*

<sup>113</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo" a *Yonquis y yanquis*, en op. cit., pág. 200.

<sup>114</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", revis. cit., págs. 159-160.

<sup>115</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 57.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pág. 65.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pág. 95.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pág. 119.

*amarillenta de la vieja farola que se cuelga sobre el tobogán y el roto coche, y da un aspecto fantasmal a la plaza de tierra*"<sup>119</sup>.

Así que, dentro de muy pocas, reducidas y densas horas Alonso de Santos pudo guardar en *Yonquis y yanquis* el canon aristotélico de unidad de acción y, además, de tiempo como ha referido así César Oliva: "Con esa estructura, la obra guarda cierta medida aristotélica, pues toda ella transcurre en el tiempo del atardecer de un día de verano hasta la noche prolongada"<sup>120</sup>.

## II. 7. Espacio.

En este humilde barrio de Las Fronteras se han mezclado los montones de basura y desperdicios con el cúmulo de antenas de televisión y, además, se han fundido paro, violencia, droga, prostitución y pillaje con una mínima calidad de vida, causando así un contraste claro entre retraso moral y avance tecnológico. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

Como apunta el teórico Guillermo de Torre, parece que a todo avance tecnológico le corresponde un retraso moral. Entre basuras, delincuencia, prostitución y desempleo, Alonso de Santos destaca el cúmulo de antenas de televisión. Un milagro técnico que en modo alguno certifica una mínima calidad de vida...<sup>121</sup>

A diferencia del espacio único determinante de la acción que vimos en *Trampa para pájaros*, el de *Yonquis y yanquis* es, al contrario, múltiple y determinado por la acción teatral de la obra. Alonso de Santos elige en la obra que estudiamos la segunda posibilidad narrativa de la comedia contemporánea como ha aludido con las siguientes palabras César Oliva:

Son las dos posibilidades narrativas de la comedia contemporánea: el espacio como determinante de la acción, o la acción como determinante para el espacio. De esta segunda forma, las cosas más importantes pasan en escena, no se cuentan. Es una manera más atrevida y dinámica, con prolijos cambios de decorado<sup>122</sup>.

La acción que determina el espacio múltiple y variado de la obra, y, asimismo, la dota de una considerable dinámica, transcurre en lugares abiertos y cerrados, exteriores y, además, interiores. Los escenarios de la obra, aunque son múltiples y variados, son también enumerados: en concreto son nueve decorados alternados así:

A)- Lugares abiertos y exteriores:

- 1- Plaza del barrio de Las Fronteras: 0, 1, 3, 4 y 17.
- 2- Parque del barrio: 7 y 9.
- 3- Escaleras del hospital: 11.
- 4- Exterior del bar La Española: 15.

---

<sup>119</sup> Ibid., pág. 126.

<sup>120</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 21.

<sup>121</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 165.

<sup>122</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 21.

## B)- Lugares cerrados e interiores:

- 1- La casa de la familia del protagonista: 2 y 5.
- 2- Despacho de la abogada: 6 y 8.
- 3- Habitación del hospital: 10.
- 4- Barra americana: 12.
- 5- Barra del bar La Española: 13, 14 y 16.

Pese a la variedad de los escenarios, todos los sucesos tienen lugar en el barrio de Las Fronteras, que el autor detalló en la acotación inicial y que fue el lugar donde se inaugura y, también, se pone por finalizada la obra. Sobre este sentido dice César Oliva: "El espacio es variado y entraña cierta complicación, aunque en definitiva todos los decorados remiten al mismo barrio"<sup>123</sup>. La acotación inicial de la obra se muestra así:

*Plaza sin salida [tipo] en el barrio obrero y marginal [clase social] de "Las Fronteras" cerca de Madrid, donde está situada una base americana [situación]. Suelo de tierra, casas protegidas en un lateral y, al fondo, un muro desconchado en el que destacan unas pintadas de "¡Bases no, yanquis fuera!" [ambiente y relación de los personajes con los yanquis de la base]. En el otro lateral unas telas metálicas cierran la plaza, convirtiéndola en el lugar ideal para arrojar desperdicios y basuras. En lo alto unos cartelones publicitarios con marcas de tabaco y pantalones americanos. A la izquierda, en primer plano, un viejo coche abandonado a medio desguazar [ambiente]. Al otro lado, un roto tobogán municipal para niños y sobre él una farola que completa con su pobre luz amarillenta la que sale por las ventanas de las casas. Perros, televisiones con algún concurso ramplón, llanto de niños, ruido de peleas familiares y el claxon de algún coche lejano. Poco a poco se va imponiendo a los demás ruidos de la música de una balada que se escucha en alguna televisión cercana [ambiente y atmósfera]:*

*"Ella encontró a su chico en Las Fronteras, sin saber que sus besos tenían el precio de la vida [relación entre Ángel y Ana Vásquez]"<sup>124</sup>.*

Como ya hemos mostrado entre corchetes, esta descripción revela el tipo del espacio; su clase social; su situación; su ambiente; su atmósfera; la relación que mantienen los habitantes del barrio con los yanquis de la base americana; y, además, la premonición que la presentada balada advierte en el espectador-lector sobre la relación que del protagonista marginal y su abogada. En este mismo lugar se resuelve, además, el conflicto mantenido entre los yonquis y yanquis con la muerte trágica de Ana.

Esta disposición espacial inicial, a pesar de su prolija descripción, se aleja en total de todo fotografismo excesivo puesto que algunos de los detalles de los elementos componentes del barrio se revelaron posteriormente en escenas posteriores (3, 4 y 17) gracias al desarrollo de la acción y a la actuación de los personajes, sobre todo, el "*viejo coche abandonado a medio desguazar*". En la escena cuarta del acto primero, dialoga Nono con Ángel y Charly y completa los accesorios del coche de la siguiente manera: "A ver dónde se va a ir. Mira, tío. (*Se mete dentro*). ¡Le he puesto luces! (*Enciende los faros*). ¡Cojonudo! ¿Eh? Le he choro los faros a un autobús municipal"<sup>125</sup>. Además, en la última escena de la obra, la abogada "*se sienta en el asiento del coche*"<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Ibid., pág. 21.

<sup>124</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 57.

<sup>125</sup> Ibid., pág. 78.

<sup>126</sup> Ibid., pág. 127.

Estos accesorios ocultos en los elementos que constituyen la descripción inicial y, asimismo, el empeño del autor de evocar niveles de irrealidad y fantasía y mezclarlos con la realidad de la experiencia cotidiana alejan esta obra del naturalismo y de todo fotografismo y la ponen en los senderos del neorrealismo al que pertenece Alonso de Santos. El propio autor nos lo advirtió en las acotaciones finales de la obra como bien lo demuestran las siguientes:

*"(Escenario de la primera escena del primer acto. Las ventanas de las casas de vecinos ya están apagadas. El lugar sólo está iluminado por la luz amarillenta de la vieja farola que se descuelga sobre el tobogán y el roto coche, y da un aspecto fantasmal a la plaza de tierra)"<sup>127</sup>, "[Ángel] da los faros, cobrando la escena un aspecto aún más irreal"<sup>128</sup>, y "De pronto, a la luz de los faros del coche, se entabla una confusa pelea"<sup>129</sup>.*

César Oliva refuerza y sostiene este mismo entender con las siguientes palabras: "El autor insiste en subrayar lo que de fantástico e irreal tiene el ambiente, lejos de todo fotografismo excesivo"<sup>130</sup>.

El escenario de la obra intenta, pues, sugerir la amarga realidad del barrio de Las Fronteras, este lugar en el que se desarrollan los acontecimientos de *Yonquis y yanquis* y en donde se mezclan los despojos urbanos y contemporáneos con la marginación y la pérdida social y humana. Lo refleja así Javier Villán:

La bajada a los infiernos puede tener como escenario un conjunto de despojos urbanos y contemporáneos. Es "la poética de lo ajado y del abandono", que se propone en *Yonquis y yanquis*, la obra de José Luis Alonso de Santos, que esta noche abre temporada en el Teatro Olimpia. Espacio sugerido, que no calcado de la realidad por Ana Garay y Joseph Solbes, responsables de recrear con los objetos y la luz ese barrio mestizo de Las Fronteras y en el que se desarrolla la trama<sup>131</sup>.

## II. 8. Personajes.

*Yonquis y yanquis* se caracteriza por la numerosidad de su cuadro de personajes: en total son diecisiete. Así que, en este apartado, extraemos a los personajes que no dotan de papel importante en la obra y que salen sobre el escenario sólo para que se desarrolle la acción. A estos personajes nos hemos referido someramente en el apartado dedicado a las subtramas que destacaban los marcos en donde se movía Ángel y a través de los cuales se nos transmite el ambiente marginal de la obra. Tales personajes son los Tíos; la Hermana menor; la Enfermera del hospital; la Mujer de alterne; el Camarero del bar La Española; la Camarera de la barra americana; y los dos soldados americanos amigos de Taylor. Hay que mencionar también que, como apuntamos al principio de nuestro estudio, algunos de los actores realizaron unos dobles como es el caso de María Jesús Hoyos que protagonizó tanto el papel de la Tía como el de la Enfermera, y Mariano Venancio en los papeles del Tío y del Camarero. En la opinión de César Oliva:

<sup>127</sup> Ibid., pág. 127.

<sup>128</sup> Ibid., pág. 127.

<sup>129</sup> Ibid., pág. 129.

<sup>130</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 126, nota 194.

<sup>131</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos regresa al teatro dramático con *Yonquis y yanquis*", pág. web. cit.

Un amplio elenco, diecisiete en total, que rompe el esquema de la comedia convencional contemporánea, con pocos personajes para su fácil producción. Alonso de Santos necesita aquí de un nutrido y contrastado coro de caracteres, que sean capaces de transmitir el ambiente marginal de su obra<sup>132</sup>.

En nuestro estudio de los personajes ponemos de manifiesto, pues, a los que han desempeñado un cometido muy importante dentro de la obra y han llenado la noche prolongada en que giraba nuestro protagonista marginal desde su salida de la cárcel. Algunos de ellos le ayudaron y apoyaron; otros le opusieron y encararon; y terceros pagaron precio muy caro por él, pero todos en general influyeron en él y condicionaron su ser. Dice Miguel Medina Vicario:

La libertad de este Ángel, fatalmente caído desde su mismo nacimiento, coincide con la celebración de su cumpleaños. Junto al cansancio prematuro que en todo momento declara el protagonista, "Setenta hago", Alonso de Santos va mostrando la totalidad de personajes que le rodean y condicionan su existencia; en todos ellos se advierte un desgaste similar y una reintegración personal y colectiva imposible<sup>133</sup>.

### II. 8. 1. Ángel.

Sale de la cárcel el día de su cumpleaños, un día que será también —según se desarrollan los acontecimientos finales de la obra— el mismo de su vuelta nuevamente a ella. No se muestra configurado en las acotaciones de nuestro autor, pero sí precede su aparición escénica una expectativa dramática por parte de los demás personajes de la obra, que despierta en el espectador-lector una notable intriga sobre su carácter: Charly y Nono, en la primera escena, hablan de él antes de aparecer y le esperan; y la familia, en la segunda, le prepara una fiesta por su salida de la cárcel. La entrada de Taylor a la casa de la familia, en el momento en el que se prepara la fiesta de sorpresa a Ángel, ha acaparado equivocadamente los focos de atención y ha hecho —como hemos señalado anteriormente— que el soldado americano sea uno de los altos muros que obstaculizan duramente al protagonista marginal de la obra y que le impiden vivir dentro de la norma social. Así lo muestra el autor durante la primera participación de Ángel en la obra:

*Todos están sorprendidos por la aparición de Taylor. En este momento llegan por detrás de él, Ángel y su abogada.*

Ángel. (*A Taylor, que tapa la entrada*). Oye, ¿nos dejas pasar?<sup>134</sup>

Este sentido se resalta una vez más en la acotación siguiente: "*Acuden a su alrededor para abrazarle y besarle, en un clima emocional, con Taylor siempre en medio, creando con su presencia una situación violenta*"<sup>135</sup>. J. L. Castro González refuerza así nuestro entender con las siguientes palabras:

Taylor es el enemigo en esta obra. [...] La primera aparición de Taylor en escena es mediante una sombra —como Tocho, como Leandro, como Mauro, como Abel, como Mari...— llevando sobre sus espaldas los presagios negativos de la muerte.

<sup>132</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 28.

<sup>133</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 167.

<sup>134</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 68.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pág. 68.

Su irrupción en la fiesta de cumpleaños de Ángel, les estropea la sorpresa a sus padres, a la vez que rompe toda la posible emoción que pudiese haber. Cuando aparezca el hijo, ya no se celebra propiamente el cumpleaños. [...] La presencia de Taylor no tiene mayor importancia que apartar del camino de la integración que se ha propuesto recorrer Ángel [...] a su salida de la prisión, como una promesa que le había hecho a Ana, su abogada<sup>136</sup>.

El joven marginal tiene rasgos encantadores propios de su propio nombre, Ángel, como la reflejan así la Tía: "Estás muy guapo, como siempre"<sup>137</sup>; Tere, "Y yo a ti. Adiós Ángel, majo"<sup>138</sup>; la abogada: "Tienes la piel de un bebé. Suave... Da gusto tocarte y besarte..."<sup>139</sup>; la Camarera de la barra americana: "¿Tú no eres el hermano de la Tere, el que estaba metido en la cárcel, el guapo?"<sup>140</sup>; y la Mujer de alterne: "Oye, guapo..."<sup>141</sup>.

Pero si su patronímico le dio atractivo y encanto que provocan a muchas mujeres, incluso inteligentes y maduras como Ana Vásquez, asimismo le brindó paradójicamente otra cualidad mucho más desagradable: ser el ángel de la muerte que mata a quien más estima como lo anunció la dulce balada que abre la obra y como lo dejó bien claro la abogada poco antes del final.

Las circunstancias adversarias no le permiten a este Ángel vivir dentro de la normalidad. Lo ha sentenciado así la abogada: "Todo lo que tienes de guapo lo tienes de desastre total"<sup>142</sup>. Así que, ni el barrio mísero y marginal en el que vive, ni el entorno oscuro en el que se mueve con los amigos de siempre, ni tampoco el marco familiar cargado de desarraigo, desesperaciones y frustraciones, le dieron tiempo suficiente para gozar de la libertad que acaba de conseguir. No es de extrañar que declare él, rodeado de todas estas adversidades, que "Setenta, hago"<sup>143</sup>. Según las siguientes palabras de César Oliva: "En un medio en el que predomina el desarraigo social, los personajes responden a la desesperanza que imposibilita su acceso a otros horizontes. En cabeza de ellos se sitúa Ángel, el protagonista"<sup>144</sup>.

A través de su personaje principal, Alonso de Santos no dejaba de lanzar fuertes denuncias al poder político vigente durante el tiempo de la escritura de la obra. Unos testimonios y gritos salidos no sólo de la boca sino de la interioridad de todo marginado y perdedor como lo demuestran las siguientes muestras del protagonista de la obra:

"Lo único que quieren es sacarme bien la sangre como te la han sacado a ti toda la vida, y ahora te dejan tirado porque ya no pueden seguir sacándotela. Y encima tengo que ir a darles las gracias. Por mí, se pueden meter su puto taxi por el culo"<sup>145</sup>; "Ahí metido

<sup>136</sup> José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", revis. cit., pág. 99.

<sup>137</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 69.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pág. 100.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pág. 88.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 106.

<sup>141</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>142</sup> *Ibid.*, pág. 88.

<sup>143</sup> *Ibid.*, pág. 79.

<sup>144</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 22.

<sup>145</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 82.

en el taxi doce horas diarias para ganar una mierda de dinero"<sup>146</sup>; "¿Y qué quieres que haga? ¿Qué me esté toda la vida currando como mi padre, por una miseria, para luego no tener donde caerme muerto de viejo? Y eso si encuentro un trabajo"<sup>147</sup>; "Lo que pasa es que este mundo está organizado por los que mandan para jodernos bien a unos cuantos"<sup>148</sup>; y "En la cárcel tienes tiempo para pensar, y te das cuenta de que no pintamos nada en el mundo para nadie, sólo cuando jodemos a alguien, o lo que sea, entonces se dan cuenta de que estamos aquí"<sup>149</sup>.

En este mismo sentido, merece mencionar que resultó paradójico que el equipo técnico que estrenó a *Yonquis y yanquis*, obra antisistema, violenta y corrosiva, fuera regido por el PP, sistema que critica el autor en su obra. Así lo cuenta Alonso de Santos:

Me estrena un CDN [Centro Dramático Nacional] regido por el PP. Nos movemos entre paradojas y ésta, quizá, es una de ellas. Confieso que una paradoja alentadora. Y me parece buen síntoma que se haya respetado esta obra tan dura por parte del nuevo equipo<sup>150</sup>.

El joven marginal de la obra, metido de cabo a rabo en este insoportable infierno, tiene que optar por una de dos posibilidades muy contrarias. Lo muestra así Alonso de Santos con los siguientes términos:

En mi obra *Yonquis y yanquis*, el personaje principal, Ángel, debe decidir entre cambiar su forma de ser e integrarse en un modelo social de pobreza resignada, o seguir adelante con su venganza contra su sociedad enemiga, lo que supone su destrucción...<sup>151</sup>

Salvado ya de la cárcel y disfrutando del placer de los albores de la libertad, Ángel elige la primera posibilidad y procura apoyado por la abogada no volver nunca más ni a la delincuencia ni a la droga. No obstante, se encuentra ante más de una prueba. En el primer acto, sus amigos de fechorías, Charly y Nono, le invitan a hacer un atraco para alcanzar sus inyecciones, pero su respuesta fue contraria y evidente. El joven marginal ya tiene decidido lo que va a hacer después de pasar una temporada detrás de las amargas rejas de la cárcel:

Nono. (*A Ángel*). ¿Verdad? ¡Oye, venga coño, vente! ¡Aunque sea, nos hacemos sólo una farmacia y luego ya nos vamos a tomar algo por ahí!

Ángel. Que no. Tengo que subir a casa. Estaba con mis viejos celebrando mi cumpleaños. Por no dejarlos solos más que nada, hoy que he vuelto. Además que no quiero líos<sup>152</sup>.

En otra ocasión, en el acto tercero de la obra, la intención de Ángel fue bastante contundente y decisiva cuando los dos jóvenes marginales le invitaron a ponerse:

Charly. ¡Venga, no te pongas así! No pasa nada. ¿No?

Nono. ¡Tío, nos pillamos un taleguito de caballo por ahí y nos metemos unos bucos que nos ponemos a gusto!

Ángel. Que yo ya no me pongo, te he dicho. He vuelto limpio del trullo<sup>153</sup>.

<sup>146</sup> Ibid., pág. 83.

<sup>147</sup> Ibid., pág. 87.

<sup>148</sup> Ibid., pág. 89.

<sup>149</sup> Ibid., pág. 114.

<sup>150</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", pág. web. cit.

<sup>151</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 50.

<sup>152</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., págs. 78-79.

<sup>153</sup> Ibid., págs. 113-114.

Las invitaciones antisociales de sus amigos traducen bien lo que en el fondo ha confesado Ángel a la abogada: "Si yo no me meto en líos, tía... Son los líos que se meten en mí"<sup>154</sup>. Y lo ha preconocido bastante bien puesto que inmediatamente después empezaron ya los problemas a aparecer para derribarle sus esperanzas de una vida nueva y limpia. Ante los lazos de sangre y los deberes de responsabilidad hacia su hermana se encuentra nuestro protagonista marginal ante una difícil cuestión parecida a la de Hamlet. Ángel tiene que optar o por vengar a su hermana o por escuchar a la voz de la razón —encarnada por el lado femenino de la obra, la abogada y la propia Tere— y no hacer daño al soldado americano. Alonso de Santos parece que haya trasladado como escritor a su personaje de ficción la famosa frase de Hamlet: "Algo huele a podrido en Dinamarca", y le haya hecho dudar entre diferentes posibilidades. Hay que recordar que esta frase universal sirvió de guía a nuestro autor y marcó enormemente a su producción dramática. Lo afirma él mismo poco antes del estreno de la obra que estudiamos:

Hay una frase de Hamlet que yo creo que es la clave de la historia del teatro. Al menos, la clave de este teatro que yo defiendo relacionado intensamente con la realidad: "Algo huele a podrido en Dinamarca". Algo huele a podrido en todas partes, y ese algo es a lo que se enfrenta el escritor de teatro<sup>155</sup>.

Nuestro protagonista marginal de la obra opta por vengar del soldado americano, olvidándose de que ya desde muy pocas horas estaba en la cárcel. Así que desde la pistola que ha robado Charly de su capitán sale una bala perdida que cobra la vida de la persona que más ha estimado a Ángel y con ella termina su esperanza de salir del infierno que tiene a su alrededor. Dice Itziar Pascual:

*Yonquis y yanquis* es la historia del que no puede salir del infierno. Ángel, ese joven que celebra su cumpleaños y su primer día de libertad condicional fuera de la cárcel, lo intenta. Le acompaña su abogada, una mujer que cree verdaderamente —incluso más allá de la ley, desde el amor— en la liberación de Ángel. Una bala perdida dará muerte a ese sueño<sup>156</sup>.

## II. 8. 2. Tere.

Es la hermana mayor de Ángel a quien le defendió de niño y, por eso, él está dispuesto a perderlo todo para defenderla de mayor. Trabaja en un club de alterne como ha adelantado Charly en la primera escena de la obra: "Esa sólo se va con los negros americanos de la Base, que le dan dólares"<sup>157</sup>. Y el autor la configura de la siguiente manera: "*La hermana mayor, Tere, de treinta, a la que llaman "La Yanqui" por su trabajo en un bar americano*"<sup>158</sup>. Según el Padre, Tere se dedica "a lo que se dedica"<sup>159</sup>, pero según ella, todo lo que dice "Por aquí me entra y por aquí me sale"<sup>160</sup>. Junto a la

---

<sup>154</sup> Ibid., pág. 88.

<sup>155</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", pág. web. cit.

<sup>156</sup> Itziar Pascual, "Apertura del CDN. *Yonquis y yanquis*. El lado amargo de la vida", revis. cit., págs. 178-179.

<sup>157</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 62.

<sup>158</sup> Ibid., pág. 64.

<sup>159</sup> Ibid., pág. 117.

<sup>160</sup> Ibid., pág. 66.



Mujer, las dos muestran el mundo nocturno del barrio marginal en el que transcurren los sucesos de la obra y, además, revelan tristemente el negocio de la prostitución que se ha resentido por la guerra del Golfo.

Al igual que su hermano, Tere es otra de las víctimas que se suman en la obra. Fue víctima primero por el ambiente implacable de Las Fronteras y lo ha sido luego a mano de Taylor con el que tenía una relación sentimental. En una de sus visitas a Ángel en la cárcel, Tere le contó que está embarazada y que el padre del bebé es el soldado americano. Así que, una vez fuera, lo primero que hizo el joven marginal fue poner orden en la vida de su hermana y reivindicar que Taylor reconociera su paternidad del bebé. El resultado era una paliza muy fuerte y, además, el aborto del niño. El soldado americano derribó las ilusiones en que vivía Tere, las de dejar definitivamente el barrio mísero en que puebla y viajar a América. Y como al principio reivindicaba los derechos de su hermana, Ángel ahora sería obligado ante los lazos de sangre a vengarse del soldado americano. Pero, primero tiene que visitar a su hermana en el hospital y dejar en la puerta de la habitación la violencia que pretende ejecutar. Con su hermana reanudan los dos la única cosa que creen ser asequible: el ensueño y la ilusión:

Tere. ¡Quieroirme de este barrio! Irme a otra parte y no volver más.  
Ángel. Pues nos vamos tú y yo cuando salgas donde tú quieras<sup>161</sup>.

### II. 8. 3. El Padre y la Madre.

Alonso de Santos en su presentación les pone nombres, pero en el texto de la obra se muestran por su condición de Madre y Padre: *"La madre, Pilar, cincuenta y cuatro años, mujer decidida y práctica sobre cuyas espaldas caen las frustraciones y sufrimientos de la familia. El padre, Juan, taxista amargado, enfermo y envejecido, de cincuenta y seis años"*<sup>162</sup>.

El Padre, por su enfermedad y mucha edad, ha tenido el grito como su único lenguaje para reflejar el disgusto y el desagrado que siempre le acompañan: *"(Sentado y fumando). Mar, ¡Quita esa música! No teníamos que haber puesto todo esto. A ver si no le gusta tanto jaleo... y hacemos el ridículo... (Se pone de pie y grita hacia dentro). ¡Mar, la música!"*<sup>163</sup>; y *"(Gritándole [a Ángel]). ¡Sí! ¡Tiene la culpa por dedicarse a lo que se dedica y no vivir como Dios manda! Si es que no puede ser. Se lo he dicho veinte veces. Y a ti igual. Esto no es vida. Creéis que podéis hacer lo que os da la gana siempre..."*<sup>164</sup>.

Ha gastado toda su vida metido en su taxi para mantener a su casa y sacar adelante a sus hijos, pero el resultado fue tan amargo de modo que acabó obligado a ir entre la cárcel y el hospital a ver el mal comportamiento de uno y de otra: *"¡He estado trabajando como un animal para sacarlos adelante! ¡Eso es lo que he hecho yo toda mi*

---

<sup>161</sup> Ibid., pág. 98.

<sup>162</sup> Ibid., pág. 64.

<sup>163</sup> Ibid., pág. 65.

<sup>164</sup> Ibid., pág. 117.

vida! ¡Y ahora vienen a echártelo en cara! (A Ana). ¿Usted se cree que esto es vida? Todos estos años metido doce horas diarias en el taxi para sacarlos adelante, y acabar ahora de la cárcel al hospital, a ver a uno y otro"<sup>165</sup>.

Es tenso y agresivo; a Tere: "¡A ver si te cruzo la cara!"<sup>166</sup>; y a Ángel: "(Avanza hacia él, violento). ¡A mí no me hables así! ¡Y en esta casa, menos! ¡Te crees que todavía estás en la cárcel, o qué!"<sup>167</sup>; y "No te pego una hostia aquí mismo porque tengo más educación y más vergüenza que tú"<sup>168</sup>. No obstante, este carácter no le impide llorar en momentos difíciles como el que sucedió a Tere, según cuenta así Ángel: "Mi padre no podía ni hablar al teléfono. Estaba llorando. ¡Mi padre llorando!..."<sup>169</sup>, o preocuparse por sus flores de la vida: "Siempre pensando dónde estaréis y qué os estará pasando"<sup>170</sup>. Este papel ha merecido el aplauso de los críticos como lo demuestran las palabras de Javier Villán: "Memorable Fernando Conde en el padre, sobre todo en el monólogo, un perdedor sin remedio"<sup>171</sup>.

Con carácter totalmente contrastado con el del Padre, la Madre se dota de una indiferencia originada por el gran peso de los problemas que le rodean, una indiferencia que aumenta una vez más la amargura de su marido: "Si está embarazada, o no está embarazada, o si sale, o en que trabaja, o si meten a Ángel en la cárcel... ¡Déjame en paz! ¡Déjame tranquila de una maldita vez! ¡Déjame!... ¡Yo no tengo la culpa...! ¡Yo no tengo la culpa!"<sup>172</sup>.

#### II. 8. 4. Charly y Nono.

La conjunta aparición en escena o desaparición de ella que protagonizan los dos, en *Yonquis y yanquis*, hace recordar a Sebas, Lolo y Luis, los amigos marginados de Juan, en *La camisa* de Lauro Olmo. Hay que tener en cuenta que estos dos personajes van a aparecer, también, en otra obra de Alonso de Santos, *Salvajes*, que estudiaremos en el capítulo siguiente.

Charly hace su servicio militar y durante su tiempo de ocio no trabaja pero sí se persiste de vestirse de su uniforme castrense para gozar de una cierta consideración e identidad con las que aspira cubrir la insignificancia social que significa: "Yo como estoy en la mili, no trabajo. Trabajo allí, en el cuartel, vamos, en lo que haya que hacer. Pero fuera del cuartel no trabajo"<sup>173</sup>. Al lado del uniforme militar que siempre lleva vemos, además, la pistola que "le limpió a su capitán". Así lo presenta Alonso de Santos:

---

<sup>165</sup> Ibid., pág. 117.

<sup>166</sup> Ibid., pág. 66.

<sup>167</sup> Ibid., pág. 83.

<sup>168</sup> Ibid., pág. 118.

<sup>169</sup> Ibid., pág. 94.

<sup>170</sup> Ibid., pág. 116.

<sup>171</sup> Javier Villán, "Yonquis y yanquis: tragedia urbana", pág. web. cit.

<sup>172</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 84.

<sup>173</sup> Ibid., pág. 81.

"Saca una pistola que lleva metida en el cinto, tapada con la chaquetilla militar..."<sup>174</sup>. Según Ángel, su amigo de fechorías: "Pareces Rambo, con el uniforme..."<sup>175</sup>. No obstante, este mismo uniforme no impone el respeto del soldado americano Taylor: "Este uniforme nos lo pasamos americanos por ahí"<sup>176</sup>.

Su espíritu de rebeldía contrasta con la cárcel castrense que cumple. Así que la libertad que añora le lleva a mostrar su disgusto de la estúpida disciplina de su servicio militar: "De puta pena la llevo. Todo el día: "A sus órdenes..." "¿Manda usted alguna cosa más?" Saludando... ¡Mariconadas! Allí te dejas los huevos colgados en la puerta del cuartel y no los vuelves a coger hasta que te licencias"<sup>177</sup>. El lado positivo de su servicio militar es hacerle recuperar la sensación que experimenta tras ingerir sus drogas: es la violencia militar:

Charly. (*Con la pistola en la mano*). Lo único bueno que tiene la mili es que te enseñan a disparar. (*Extendiendo el brazo, apunta a un blanco imaginario y hace el ruido de dispara con la boca*). Vas al cambo de tiro y te pones a gusto el cuerpo de meterle tiros a lo que se ponga por delante. [...] ¡Hasta bombas de mano te dan para que tires, tío! Arrancas la anilla, la tiras, y a tomar por culo. Te coges colofones"<sup>178</sup>.

J. L. Castro González resume de la siguiente manera la actividad de Charly dentro de los acontecimientos de la obra:

El uniforme le impone una conducta civilizada, que él intenta mantener delante de su amigo Nono. Sin embargo, es una condición que él se ha tomado prestada pues la pistola se la ha robado a su sargento. [...]. Si el incorporarse a filas supone adquirir una disciplina y una formación para la defensa de la patria, en el caso de Charly no es así. En él todo lo aprendido en el ejército sirve al fin de encauzarlo para sus propios intereses delictivos. De todos los conocimientos se queda con las clases de tiro porque sabe que le serán de mayor aprovechamiento una vez que vuelva a la calle a ejercer la delincuencia profesional. Es el primero en afirmar que el servicio militar no sirve para nada. Será su amigo Nono el que le dará a esa pistola un uso delictivo para poder atracar esta noche unas cuantas farmacias y así conseguir drogas. Nono y Charly tienen su "cuartel general", pero sólo construido a base de desperdicios, basura y un coche abandonado"<sup>179</sup>.

Su amigo Nono, que "*sale del coche, con una jeringuilla en la mano y el brazo remangado. Va vestido de forma peculiar y tiene una cara llena de tics*", sufre al igual que muchos de los habitantes del barrio marginal el problema del desempleo: "Y yo estoy en el paro, de siempre. No hay curre ni aquí, ni en ningún lado. Mi viejo también está en el paro. En el bloque C creo que todos estamos en el paro"<sup>180</sup>.

A través de estos dos personajes marginados, Alonso de Santos denuncia la amarga realidad que los ha hecho nacer. La pluma del autor, dibujando a veces y

---

<sup>174</sup> Ibid., pág. 75.

<sup>175</sup> Ibid., pág. 76.

<sup>176</sup> Ibid., pág. 124.

<sup>177</sup> Ibid., pág. 76.

<sup>178</sup> Ibid., pág. 77.

<sup>179</sup> José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", revis. cit., págs. 98-99.

<sup>180</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 81.

narrando la mayoría de las veces, más que condenar hace mostrar el lado oscuro de la sociedad que muchos no quieren ver. Los actos moralmente reprochables de estos personajes parecen ser justificados por el ambiente sin salida que tienen a su alrededor. En la obra, los dos amigos de Ángel han sido la plasmación de carne y hueso de los problemas vitales que sufren los habitantes del barrio marginal: desempleo, droga, delincuencia, violencia y pillaje. Vemos cómo lo muestran ambos dos:

Charly. (*Señala la jeringuilla*). ¡Tira eso, o escóndelo! (*Mira hacia las ventanas iluminadas*). ¿Quieres que llame alguno por teléfono y nos metan en el sitio de donde viene Ángel? O nos agarre la patrulla y sea peor. [...]

Nono. El jueves le partieron la cabeza a uno que vino de Vicálvaro y que le estaba vendiendo una papelina al Raúl, ¿te has enterado? Él, porque salió por piernas, que si no, le dan también. (*Con una extraña risa*). Al andaba ese de Vicálvaro le hicieron una raja en la cabeza con un tubo de hierro que le dieron, que se le veían las orejas por dentro, tío. ¡Joder qué raja!<sup>181</sup>

Y en otra ocasión dice Nono: "Han hecho unas patrullas los maricones de las tiendas, y al que ven por ahí de papelinero o metiéndose, la parten la cabeza"<sup>182</sup>. Según estas palabras de César Oliva: "Son los marginales del barrio, jóvenes sin ningún ideal. El paro, el desarraigo familiar y los malos tratos parecen justificar sus posiciones"<sup>183</sup>.

Estos dos marginados no son bienvenidos en ningún lugar ni aun en casa de su amigo Ángel: "¿A tu casa? ¿Y tu padre? ¿No dices que está?"<sup>184</sup>. En una de las acotaciones de la obra, el autor lo deja muy claro: "*Se ilumina de nuevo el comedor de la casa. Ya están los tres jóvenes [Ángel, Nono y Charly], ante la mirada un tanto acusadora del padre a su hijo, por traer a esa "gentuza". A su lado la madre, la hija y los tíos, en un silencio violento*"<sup>185</sup>. Según estas palabras de Miguel Medina Vicario: "Dos truhanes amigos y compañeros de fechorías de Ángel, Nono y Charly, jueguetea con jeringuillas, planean atracos y acarician una pistola que Charly, en período militar, ha "distráido" a su capitán"<sup>186</sup>.

## II. 8. 5. Taylor.

Es otro marginado que se colabora con el ambiente amargo y mísero de la obra para apretar más la marginalidad de los demás personajes sufridores y perdedores que están a su alrededor. Así lo presenta Alonso de Santos: "*Desde la puerta, con una botella de whisky en la mano, vestido de forma muy llamativa, habla en una mezcla de inglés y español que apenas se entiende*"<sup>187</sup>. A pesar de ser americano y miembro de las fuerzas del ejército de EEUU, se nota de su vocabulario malsonante inglés/español la

<sup>181</sup> Ibid., pág. 61.

<sup>182</sup> Ibid., pág. 78.

<sup>183</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 26.

<sup>184</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 79.

<sup>185</sup> Ibid., pág. 80.

<sup>186</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 168.

<sup>187</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 68.

misma pobreza y marginalidad que sufren y padecen los personajes del barrio con los que se relaciona. Dice César Oliva:

El autor pone en boca de Taylor un equívoco idioma español, y un inglés propio del *slam* americano. Su intención es hacer notar que este soldado negro es tan marginal como los habitantes de Las Fronteras. Aunque vista uniforme U.S. debe ser un pobre hombre, como los españoles con los que se relaciona<sup>188</sup>.

El ejército americano quedó simbolizado en la obra por Taylor y sus compañeros yanquis que, una vez llevadas a cabo las obligaciones castrenses por las que se encuentran en España, bajan a los lugares nocturnos y no cesan de beber hasta la madrugada del día siguiente como lo reflejan así Charly y Nono:

Charly. Ése cuando empieza ya no para hasta la mañana siguiente, como hacen todos los yanquis.

Nono. Es verdad. No saben beber los cabrones. Se meten en el cuerpo hasta que se quedan tirados por la calle y les recoge de madrugada el camión de la basura<sup>189</sup>.

El soldado americano mantiene una relación sentimental con Tere y la deja embarazada. Niega a reconocer su paternidad del bebé y, además, le golpea fuertemente, originándole su aborto. En resumen, los yonquis encabezados por Taylor han venido a España sólo a beber, amar, salvarse de la responsabilidad y causar daños físicos y psíquicos a los personajes ya dañados por la marginalidad como es el caso de la joven marginal Tere. Según palabras de César Oliva: "Son quizás los personajes más negativos, pues más que cuestionarlos a ellos, lo que queda verdaderamente estúpido es su presencia en la obra, es decir, en España"<sup>190</sup>. En la opinión de J. L. Castro González:

La crítica contra la guerra es contundente en esta obra. Las únicas batallas que protagonizan los soldados son las de la noche por selvas de bares madrileños. España es este momento no posee una categoría superior a la de un bar; ha dejado de ser la gran patria para convertirse en un mapa con habitantes, inquilinos en un piso en el bloque (C), donde todos están en paro<sup>191</sup>.

## II. 8. 6. Ana Vásquez.

Ponemos a la abogada de Ángel al final de este apartado porque es el único personaje que proviene del mundo exterior. Taylor y todos los yanquis sí que son extranjeros, pero la base americana se sitúa ya en el barrio. Es verdad que Ana tiene su despacho en el barrio marginal, pero no vive ni en Las Fronteras ni sufre los problemas que en él se desbordan. Así la configura y presenta con las siguientes palabras Alonso de Santos: "*Entra Ana Vásquez, la abogada de Ángel. Es una mujer de unos cuarenta años. Con ropa funcional y elegante, gafas modernas y una cara amable*"<sup>192</sup>.

<sup>188</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 68, nota, 37.

<sup>189</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 115.

<sup>190</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 27.

<sup>191</sup> José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", revis. cit., pág. 100.

<sup>192</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 69.

A pesar de su alta condición social y cultural, Ana Vásquez es, además, una marginada y sufridora. La abogada encarna en la obra otro tipo de marginación diferente de los que sufren los demás personajes de la obra. La insatisfacción sexual que sufre, dada ya su edad y su condición de separada, la traduce en una relación sentimental con su cliente, como lo revela así César Oliva: "Esa distinción profesional no la exime de caer en una relación sexual con su cliente, lo que supone cierta insatisfacción que, a sus años, describe otro tipo de marginalidad"<sup>193</sup>.

Ana Vásquez es la que salva a Ángel de la cárcel; le ama, le aconseja y le apoya en muchos asuntos vitales, pero muere por él al final de la obra. En una palabra, le fue la voz de la razón, mientras fue él para ella el ángel de la muerte. Aunque la abogada era el único personaje que procede del exterior del barrio, fue ella la persona que pagó con su vida lo que debería tocar a otros personajes como el propio Ángel, Charly, Nono, Tere o Taylor, culpables todos por ser drogadictos, asaltantes, delincuentes, violentos, antisociales o alcoholizados. En *Yonquis y yanquis*, Alonso de Santos hizo que muriera la abogada y que éstos estuvieran castigados por la vida para que siga perviviendo el sistema de la organización social que critica y denuncia y, en este mismo sentido, radica la diferencia de la obra que estudiamos de otros modelos trágicos. Según César Oliva:

Todos los personajes tienen su destino anunciado. Quizás no sea un destino trágico, como los grandes héroes que el teatro nos ha ofrecido desde Esquilo, pero sí cargado de adversidad. El desarraigo de estos seres, principal actante de la obra, los conduce a la muerte. Es una constante. Nono, Charly, Ángel, el propio Taylor, Tere, son castigados impenitentes, por unas causas o por otras. Pero la paradoja de esta historia en concreto está en que la muerte no se ceba en ellos sino en el único personaje que procede del mundo exterior, la abogada Vásquez. Eso es lo que diferencia, en su nivel profundo, a *Yonquis y yanquis* de otros modelos trágicos parangonables. Aquí los héroes no son castigados con la muerte, sino con la vida<sup>194</sup>.

## II. 9. Lenguaje.

El conjunto de los personajes que puebla en *Yonquis y yanquis* está formado por los marginados y perdedores por los que nuestro autor siempre se sintió simpatía muy notada en todo su teatro. Por su procedencia y por la naturaleza obrera y modesta del barrio en que habitan, estos personajes se expresan a través de un registro lingüístico muy próximo a la realidad. En los diálogos directos e incisivos de la obra, reproducen estos personajes marginados un lenguaje coloquial, barriobajero, espontáneo y natural, en el que crecen los vulgarismos, neologismos, rasgos fonológicos, morfológicos y sintácticos populares, sobre todo, en el habla del triángulo formado por Ángel, Charly y Nono. En la opinión de José Gabriel L. Antuñano: "Los diálogos directos, incisivos, repletos de un lenguaje coloquial, confieren ritmo a la obra y adaptan para el teatro otros registros idiomáticos"<sup>195</sup>.

<sup>193</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 26.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pág. 28.

<sup>195</sup> José Gabriel López Antuñano, "Síntomas de postmodernidad", *revis. cit.*, pág. 160.

Este lenguaje coloquial puso de manifiesto y resaltó una vez más la marginación cultural que padecen —salvo la abogada que representa, según Eduardo Haro Tecglen, "la pequeña burguesía"<sup>196</sup>— todos los personajes de la obra, incluido, además, el propio Taylor. El inglés, propio del *slam* americano, que utiliza en algunas situaciones subrayó el pobre margen cultural que tiene aquel sargento natural de Tennessee. En cambio, el mal español que habla con todas sus transcripciones fonéticas, fue utilizado por nuestro autor con fines humorísticos: "Yo marchar dentro de unos meses de Base. Taylor venir a España sin baby, y volver a Tennessee sin baby. ¿Hablo claro yo? ¿Entender tú?"<sup>197</sup>

El lenguaje coloquial de la obra se puede definir con una expresión muy próxima a la paradoja: riqueza dentro de la delimitación. Según dicen Eva García Ferrón y José María Ferri: "El problema que entrañan los coloquialismos es su delimitación, dado que la lengua coloquial no obedece a un sistematismo rígido, ni siquiera a principios comunes"<sup>198</sup>. Más que un problema la calificamos una característica con la que vemos que la riqueza de los rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos populares y coloquiales, yacentes en el texto de esta obra y sin pretensiones de ser exhaustivo, puede estar ordenada y concentrada con la siguiente forma esquemática:

### 1. Rasgos fonológicos populares.

Crece en el lenguaje coloquial de los personajes de la obra, sobre todo, en bocas de Ángel, Charly y Nono, el carácter afectivo y popular con que se producen unas síncopas y apócope, con una evidente ausencia/presencia en su transcripción, como se averigua en las tablas siguientes:

Tabla núm. 1.

Personaje	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Taylor	Apócope muy usadas en medios populares como "mili" por "militar" y "tranqui" por "tranquilo". Además, hay apócope de adverbios como "alante" por "delante". En una sola ocasión se produce onomatopeya: ni "mú" que significa: ni palabra o nada.	- ¡Ah, no, no...! ¡ <i>Tranqui</i> , colega! ¡Un baby, no!	72
Ángel		- Hablar Tere y yo <i>tranquis</i> y ver todo.	74
Charly		- ¿Y tú, <i>la mili</i> cómo la llevas?	76
El Tío		- Lo único bueno que tiene <i>la mili</i> es que te enseñan a disparar.	77
Nono		- Oye, de la pipa ésta <i>ni mí</i> , ¿está claro?	62
		- ¿Qué? ¿En <i>la mili</i> ?	80
		- ¡Y estate quieto, coño, que parece que estás de guardia, tanto ir y venir <i>para alante y para atrás!</i>	91
		- Que estás cocido por dentro últimamente por lo de la puta <i>mili</i> .	101

<sup>196</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Yonquis y yanquis: violencias y ternuras", pág. web cit.

<sup>197</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 72.

<sup>198</sup> Eva García Ferrón y José María Ferri, "Principios didácticos del lenguaje cómico", Universidad de Alicante, *Asele (Actas VIII)*, Centro Virtual Cervantes, 1997, pág. 350.

Tabla núm. 2.

Personaje	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Nono	Eliminación de la "-d" intervocálica de los participios verbales, sustantivos y adjetivos, siendo "-ao" en vez de "-ado".	- Desde que estás de <i>soldao</i> estás todo el día dando órdenes.	60
		- <i>Le he charao</i> los faros a un autobús municipal.	78
		- Desde luego lo de los taxis es un curre <i>descansao</i> . Estas siempre sentado, tus pesetillas...	83
		-Todavía estará aquí metido si no le han dado el alta. O la baja si <i>la ha palmao</i> .	101
Charly		- <i>Está mamao</i> . No le hagas caso.	78
		- ¡ <i>Pringao!</i>	95
		- <i>Estás grillao</i> , Nono.	122
		- A ver si <i>se ha largao</i> con la titi esa y nos ha dejado otra vez <i>tiraos</i> . ¿No has visto cómo la miraba? Ese <i>se ha quedao</i> enganchado de la abogada, te lo digo yo.	123
Ángel		- Pues muy fácil, <i>está tirao</i> , justamente al revés de cómo está ahora.	89
		- No sé qué hacer. <i>Estoy liao</i> .	114
La Mujer		- ¿La Tere? ¿El Taylor <i>le ha endiñao</i> ?	107

En el mismo sentido, podemos mencionar, también, que Alonso de Santos españoliza fonológicamente a través de Ángel algunas palabras extranjeras como ocurre en la escena tercera del acto primero:

Ángel. ¡Joder! Pues que va a tener un crío tuyo. El otro día fue a verme a la cárcel y me lo dijo, que estaba preñada.

Taylor. ¿Un baby? (*Señalándola*). ¿La Tere, un baby?

Ángel. Sí, un *beibi*, como te salga de los cojones decirlo. Y no lo va a tener ella sola, lo vais a tener los dos.

Taylor. (*Retrocediendo*). ¡Ah, no, no...! ¡Tranqui, colega! ¡Un baby, no!

Ángel. ¡Sí! ¡Un *beibi*, sí! Pregúntaselo. (*A Tere, a lo lejos*). ¡Tere! ¿Vas o no vas a tener un *beibi*? Díselo a éste, que no se entera<sup>199</sup>.

## 2. Rasgos morfológicos populares.

Es muy frecuente en el lenguaje de todos los personajes el uso de algunos sufijos que introducen los aumentativos, despectivos y diminutivos de palabras y, además, de nombres propios. Se notan, asimismo, algunos de los sufijos especiales como "-eto".

Tabla núm. 3.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplos	Pág.
El Padre	Despectivos como "-acho" y sufijos especiales como "-eto"	- Y encima la tonta ésta se ha creído la historia que le ha contado el <i>mamarracho</i> ése, de que se va a casar con ella y se la va a llevar a América cuando vuelva.	66
Nono		- ¿Te pasa algo con el <i>careto</i> este?	74

<sup>199</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 72.



Tabla núm. 4.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplos	Pág.
Ángel	Aumentativos como "-azo/a".	- ¡Te voy a partir la <i>bocaza</i> esa de negro que tienes, cabrón!	74
		- El <i>cabronazo</i> del americano ése habrá sido.	93
		- Morada a hostias está. Y luego la ha dejado tirada por ahí, el <i>mariconazo</i> , en un descampado.	102
		- Hasta que se ha cansado le ha dado el <i>mamonazo</i> .	108
Taylor		- ¡Y <i>bocaza</i> tú, de blanco!	74
		- ¡Españoles bocazas! ¡Siempre bocazas!	125
Nono		- A mí lo que me gusta es ser de artillería, para liarme a <i>cañonazos</i> con medio mundo y cargarse a todo el que pase.	77

Tabla núm. 5.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplos	Pág.
Ángel	Diminutivos como "-ito/a", "-illo/a" con valor afectivo, irónico o despectivo según se corresponda. Hay, también, diminutivos de nombres propios.	- ¡Si no te quieres casar con ella, coges al niño cuando nazca y lo llesves a Tennessee o a donde te dé la gana, pero aquí no se quede el <i>negrito</i> ! ¿Está claro?	73
		- Tú no estás gorda. Estás <i>llenita</i> , como a mí me van.	88
Nono		- Estás siempre sentado, tus <i>pesetillas</i> ...	83
		- Me he traído la cartera del <i>currito</i> ése, y ya de paso que estaba allí.	95
		- Le hacen esto a mi hermana, y al cabrón que haya sido le parto en <i>trocitos</i> y luego le hago comérselos.	113
		- ¡Tío, nos pillamos un <i>taleguito</i> de caballo por ahí y nos metemos unos bucos que nos ponemos a gusto!	114
		- ¡Joder, el <i>Angelito</i> !	91
La Mujer		- No creas que no dejaba yo que me dieran una paliza por tirarme una <i>temporadita</i> de baja en el hospital, y que me dieran de comer gratis.	111
Camarero		- ¿Qué tal anda el <i>chiringuito</i> ?	112

### 3. Rasgos sintácticos populares.

En este apartado resaltaremos algunos rasgos sintácticos coloquiales del habla de los personajes de la obra como es el caso del uso de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona; el empleo del artículo precediendo al nombre propio; ciertas formas populares de imperativo; la utilización de ciertas palabras populares que introducen varios efectos sintácticos, el uso incorrecto y popular de ciertas reglas gramaticales; el empleo de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona; etc.

Tabla núm. 6.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
El Padre	Uso de "uno/a" con valor de primera persona	- ¿Es que no va a poder <i>uno</i> ni hablar en su propia casa y decir lo que le parece?	65
Charly		- ¡Pues celebrarlo, coño! Que no es el cumpleaños de <i>uno</i> todos los días.	115

Tabla núm. 7.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Nono	El , la + nombre propio	- El jueves le partieron la cabeza a uno que vino de Vicálvaro y que le estaba vendiendo una papelina <i>al Raúl</i> , ¿te ha enterado?	61
		- No veas la que armamos allí <i>el Julio</i> , <i>el Sinca</i> y yo, que estábamos.	61
		- ¿No has dicho que se casaba <i>la Tere</i> con el negro, tío?	83
		- ¡Joder, <i>El Angelito</i> ! Nos dice que esperemos aquí un momento y llevamos dos horas por lo menos.	91
Ángel		- Sólo he bajado para hablar con <i>el Taylor</i> un momento.	79
		- <i>El Nono</i> , está de coña...	83
Charly		- Cuando te pille <i>el Ángel</i> te vas a entrar por lo que le has hecho a su hermana.	124
		- ¡Te estaban buscando! ¡Como no estabas, le han hinchado el brazo <i>al Nono</i> !	128
Camarera		- <i>La Tere</i> hoy no viene. Está en el hospital. Me lo ha dicho <i>la Juli</i> , que se lo habían contado aquí al lado, en La Española.	106
		- Oye, acércate un momento a casa de <i>La Charo</i> y dile que le diga al americano que está con ella que están buscando <i>al Taylor</i> .	110
La Mujer		- De todas formas, aunque no venga <i>La Tere</i> , están también <i>la Charo</i> y <i>La Juli</i> .	106

Asimismo, hay que mencionar que el propio Alonso de Santos, muestra de su clara simpatía por ellos, en sus acotaciones participa con sus personajes de ficción en este rasgo sintáctico popular como lo demuestran los siguientes ejemplos:

*"Se acoplan los tres encima del viejo coche y mientras hablan se pasan un canuto que ha encendido el Nono"<sup>200</sup>; "Tiran la cartera y los carnés dentro del parque y salen corriendo por el lado contrario por donde entró el Nono"<sup>201</sup>; "El Nono baila y canta entre palmas de Charly"<sup>202</sup>; "Bar La Española. Charly y el Nono juegan a la máquina y beben cerveza"<sup>203</sup>; y "El Nono se ríe, y el soldado americano de antes vuelve a empujarle, y el Nono a él. El otro soldado les separa"<sup>204</sup>.*

<sup>200</sup> Ibid., pág. 77.

<sup>201</sup> Ibid., pág. 97.

<sup>202</sup> Ibid., pág. 115.

<sup>203</sup> Ibid., pág. 122.

<sup>204</sup> Ibid., pág. 124.

Tabla núm. 8.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
El Tío	El uso de formas de infinitivo por imperativo	- <i>No pelearos</i> hoy, que va a venir el chico y os va a ver así.	66
La Madre		- ¡ <i>Callaros</i> , que nos va a oír! [...] <i>Dejar</i> la puerta abierta, que entre sin llamar.	67
Ángel		- ¡ <i>Marcharos!</i> ¡ <i>Iros!</i>	129
Nono		- ¡ <i>Bajar</i> , anda! ¡ <i>Bajar</i> si tenéis cojones! ¡En vez de con los moros, <i>bajar</i> aquí si os atrevéis!	103

Tabla núm. 9.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Nono	La utilización de las palabras <i>cacho</i> = pedazo, que introducen el uso de preposición partitiva "de". O, en ocasiones, se tiende a eliminar la "de" entre dos sustantivos en puras expresiones populares muy malsonantes.	- ¿Tengo yo cara de estar enfermo, <i>cacho mamón</i> ?	61
		- Pues como no pongamos un anuncio en la tele: "Se busca negro <i>hijo puta</i> para ponerle blanco a hostias."	112
		- Anda ahí, que te folle un submarino, <i>pedazo cabrón</i> .	124
Ángel		- El que parece que no entiendes eres tú, <i>cacho maricón</i> .	73

Tabla núm. 10.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Charly	El uso incorrecto de ciertas reglas gramaticales en unas expresiones populares.	- ¡Anda, cállate ya bocas! <i>No hablas tú nada...</i>	62
El Padre		- Deberías estar encantado de tener un trabajo como Dios manda, después de... <i>Y ir</i> a dar las gracias.	82

Tabla núm. 11.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Ángel	El uso de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona singular.	- Es como si las cosas <i>te estuvieran esperando</i> en la puerta. Las mismas cosas de siempre que <i>te han estado</i> amargando la vida, en <i>tu casa</i> , y aquí, y en todas partes.	114
Charly		- Lo único bueno que tiene la mili es que <i>te enseñen</i> a disparar. [...] <i>Vas</i> al campo de tiro y <i>te pones</i> a gusto el cuerpo de meterle tiros a lo que se ponga por delante. [...] ¡ <i>Alucinas!</i> ¡Hasta bombas de mano <i>te dan</i> para que tires, tío! <i>Arrancas</i> la anilla, <i>la tiras</i> , y a tomar por culo. <i>Te coges</i> unos colocones... Y <i>te enseñan</i> además a darle al blanco.	77

Tabla núm. 12.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Ángel	El uso del adjetivo, precedido del artículo y seguido de la preposición "de", antes del sustantivo o del nombre propio.	- <i>El cabronazo del americano</i> ése habrá sido. - Es por el negro, <i>el cabrón ese del Taylor</i> que sale con mi hermana.	93 102

## 4. Rasgos léxico-semánticos populares.

En *yonquis y yanquis* se ofrecen frecuentes ejemplos sobre diversas cuestiones que atañen al significado como las expresiones acuñadas por los dobles sentidos o las dilogías. En todas, es notable el factor y el fin humorístico y provocador de risas. Como botón de muestra podemos mencionar el siguiente. En la escena quinta del acto primero están Charly y Nono en la casa familiar para celebrar el cumpleaños de Ángel con todos los miembros de la familia. Todos hablan sobre muchas cosas, la mili de Charly, el paro de Nono, los atracos que sufren los Tíos, la guerra del Golfo y los aviones que cortan el cielo de Madrid para volar al Oriente Medio, causando el disgusto de los pobladores del barrio. En medio de la conversación se produce el siguiente equívoco provocado por el uso de la expresión coloquial "tío":

Tía. Lo peor son los aviones, que no acaban de pasar en todo el día. Y por la noche, que es un martirio.  
Charly. Sí, eso es lo peor, si se cae alguno. (*Levantando el vaso*). Bueno, felicidades tío. (*Bebe*).  
Tío. No, si no es mi cumpleaños. Es de él... (*Codazo de su mujer*).  
Tía. Lo dice por él, lo de "tío". No por ti.  
Tío. ¡Ah, ya! (*A ellos*). Es que creí que...<sup>205</sup>

Hay ejemplos de los juegos de palabras como es el acuñado por Ana Vásquez al final de la tercera escena del acto primero, el de firmar los papeles de la libertad de Ángel. En su despacho se mete la abogada en una relación sexual con su cliente cuyo referente es la citada expresión:

Ana. (*A Ángel*). Ángel, no se te olvide pasar luego un momento por el despacho a firmar los papeles. Así los puedo entregar mañana a primera hora. No te preocupes aunque sea tarde, que tengo mucho trabajo y estaré hasta las tantas<sup>206</sup>.

La reacción de Nono por la tardanza de su amigo en el despacho de la abogada provoca las risas del espectador-lector: "Por muy despacio que firme, le ha dado tiempo a firmarse la guía telefónica"<sup>207</sup>.

Otro ejemplo de los juegos de palabras es el utilizado por Charly en el primer acto: "Se la he pillado [la pistola que tiene] a mi capitán. Me la dejó para que se la limpiara y se la he limpiado"<sup>208</sup>.

<sup>205</sup> Ibid., pág. 81.

<sup>206</sup> Ibid., pág. 70.

<sup>207</sup> Ibid., pág. 91.

<sup>208</sup> Ibid., pág. 75.

Asimismo, hay otras expresiones acuñadas por el uso que son más próximas a los proverbios en que se revelan valores y lecciones morales como las siguientes: Ángel: "Aquí en España el que rompe, paga y se lleva los cachos"<sup>209</sup>; y Nono: "Que le van a llevar a la guerra con los moros y se va a enterar de lo que vale un peine"<sup>210</sup>. Sobre el humor de la obra dice Itziar Pascual:

Por eso hay pocos caminos desde Las fronteras al cielo. Y sin embargo, hay muchos hacia el humor. Claro que es un humor rotundo, negro, ése que se desborda ante los excesos de la mala suerte —los griegos la llamaban destino— y ante la incomprensión de aquéllos que están mejor. Aunque sea un poco mejor<sup>211</sup>.

Llegados aquí, cabe referirnos a cómo reflexiona nuestro autor sobre el lenguaje dramático de la obra: "Lo decisivo es una combinación del dominio poético de la palabra y del dominio teatral de la escena, cuando eso se da, cuando ese equilibrio se consigue, el espectáculo vuela. Cuando no, el espectáculo se queda en buenas intenciones"<sup>212</sup>.

Por otra parte, en el lenguaje coloquial de los personajes aparecen ciertas muletillas procedentes sobre todo de los verbos "venir, ir y andar" que, usados en imperativos, se han lexicalizado, han perdido su significado original y cobraron uno nuevo que depende del contexto en que aparecen. Además, es muy abundante el uso del argot, los vulgarismos, neologismos, tacos barriobajeros, las palabras y expresiones malsonantes. Asimismo, son frecuentes las jergas juveniles con léxicos espaciales y los idiolectos propios de los presos, prostitutas y drogadictos.

En este último sentido, hay que recordar que Alonso de Santos, en su proceso de creación de la obra, recopilaba muchos recursos y fuentes que le sirven en la composición de la misma, entre los cuales figura el argot carcelario. Dice el autor de *Yonquis y yanquis*: "Recortes de prensa, fotografías, historias, argot carcelario"<sup>213</sup>. Además, en su preciosa introducción a la obra, César Oliva subrayaba la presencia del argot y los neologismos en el habla de Ángel, cosa que se puede aplicar, también, al caso de sus amigos de fechorías, Charly y Nono: "También el habla tiene ciertos giros dialectales, si no madrileñistas como en el sainete dieciochesco, sí del argot cheli, lleno de neologismos, como birra, bofia, peluco, pipa, etc."<sup>214</sup>.

Tabla núm. 13.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Charly	Muletillas o lexicalización de algunos imperativos.	- <i>Venga</i> , vamos a buscar una cabina para llamarle, y si ha llegado ya y está en su casa, que baje. - ¡ <i>Anda</i> , cállate ya, bocas!	61 62

<sup>209</sup> Ibid., pág. 74.

<sup>210</sup> Ibid., pág. 79.

<sup>211</sup> Itziar Pascual, "Apertura del CDN. *Yonquis y yanquis*. El lado amargo de la vida", revis. cit., pág. 179.

<sup>212</sup> Javier Villán, "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", pág. web. cit.

<sup>213</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos / Andrés Amorós: Del manuscrito al escenario, del escenario a la publicación", en "Los secretos de un arte efímero: conversaciones con cinco dramaturgos", pág. web cit.

<sup>214</sup> César Oliva, "Introducción" su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 24.

		- Trabajo allí, en el cuartel, <i>vamos</i> , en lo que haya que hacer.	81
Nono		- Déjame la pipa, <i>anda</i> , y le pillo algo a uno que pase.	63
Mar		- ¡Sí, papá, <i>anda</i> , no seas así!	65
La Tía		- <i>Venga</i> , vámonos a la cocina a acabarlo todo, mujer.	66
La Madre		- ¡ <i>Venga</i> , a prepararlo todo, es él!	67
		- Sí, hijo, sí. Apágalas, Ángel, <i>anda</i> .	71
La Mujer		- Ponme una copa de algo, <i>anda</i> , para que se me pase el disgusto que tengo.	105
		- ¿A la Tere? ¿El Taylor le ha endiñao?	107
		¡ <i>Anda</i> qué...!	110
		- <i>Anda</i> y ahí os pudráis los dos...	
Ángel		- ¡Tú no puedes callarte, joder! <i>Venga</i> , vámonos.	83

Tabla núm. 14.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Charly	Vulgarismos y neologismos	- Venga, termina ya de una vez y no digas <i>chorradas</i> ...	60
		- Vamos mejor a tomarnos <i>una birra</i> a La Española y llamamos por teléfono desde allí.	62
		- Te quedas cojo o <i>la palmas</i> por nada.	80
Nono		- Déjame <i>la pipa</i> esa que tienes y al primer gilipollas que encuentre se la meto en el culo y que nos pague unas <i>litronas</i> .	62
		- Por eso ha dicho el negro ése <i>al pirarse</i> lo de "¡Felicidades!", el cabrón.	79
Ángel		- <i>Me la trae floja</i> , pero tú te casa con ella o no vuelves entero a tu Tennessee, te lo juro por mi vieja.	73
		- Porqué no subís conmigo y os tomáis <i>unas birras</i> en mi casa.	79
		- Se ponen <i>moradas las titis</i> , seguro.	87
		- ¿Lo ves? Colada. Lo que te dije.	99

Tabla núm. 15.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Charly	Tacos barriobajeros, palabras y expresiones malsonantes.	- ¡ <i>Mariconadas</i> ! Allí te dejas los <i>huevos colgados</i> en la puerta del cuartel y no los vuelves a coger hasta que te licencias.	76
		- Tú estate callado si sale su padre, que <i>tiene mala hostia</i> .	62
Ángel		- Sí, un beibi, o como <i>te salga de los cojones</i> decirlo.	72
		- Por mí, se pueden meter su <i>puto taxi</i>	

		<i>por el culo.</i>	82
Nono <sup>215</sup>		- ¿Quieres que le demos <i>una tanda de hostias</i> ?	74
Taylor <sup>216</sup>		- ¡Blanco de <i>mierda</i> , tú!	73
		- ¡Tú a Taylor <i>tocar huevos</i> !	73
El padre		- ¡Ya puedes ir quitando <i>toda esta mierda</i> !	84

Tabla núm. 16.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Charly	Jergas juveniles con léxicos espaciales (sustantivos y verbos incardinados, sobre todo del verbo "currar"). Merece mencionar que Nono cuando robó a un concejal de cultura lo llamó despectivamente "currito", que curra o trabaja mucho. Resulta curioso, en el mismo sentido, notar que el camarero del bar La Española se llama, también, Curro, procedente claro del verbo "currar".	- Venga, deja eso y vámonos, que nos van a <i>guipar</i> aquí dándole y la vamos a cagar. - Vámonos por ahí entonces, a <i>meternos</i> algo y a celebrarlo. [...] Bueno, pero <i>nos abrimos</i> enseguida.	60 79
Nono		- Fuimos a urgencias con él y como no tenía los papeles de la Seguridad Social de estar <i>currando</i> , que no le querían curar. - ¡A ti te ponen en el desierto con la cara <i>camello</i> que tienes y te confunden con uno del Hussein! - Y yo estoy en el paro, de siempre. No hay <i>curre</i> ni aquí, ni en ningún lado. - ¿Vas a <i>currar</i> de taxista, tú?	61 63 81

<sup>215</sup> Nono es el personaje que se la marca el máximo número de veces en que le sean muy frecuentes los usos de palabras y expresiones malsonantes como se puede averiguar de la siguiente antología: "A los yanquis les pueden ir dando mucho por culo a todos...", "No veas la mierda que llevan encima y cómo huelen a hachís, los cabrones, a diez kilómetros", "Esto que me han dado es una puta mierda", "¡No te jode!", "A esos me los paso yo por el forro de los cojones. A todos. ¡Por los cojones!", "¡Joder qué raja!", "Las hemos jodido todas", "Y de paso me tiro a su hermana", "¡Bueno! ¡Joder!, Pues me tiro a su abuela aunque sea, y la dejo preñada. O le doy por culo a su padre, el taxista.", "No tengo un puto duro", "Déjame la pipa esa que tienes y al primer gilipollas que encuentre se la meto en el culo...", "¡Que yo no estoy infectado de nada, maricón!", "¡Tu puta madre es la que está pallá!", "¡Te cojo los huevos y te los pongo de corbata!", "¡Ve a pelearte con los moros, tío, a ver si te dan por culo allí!", "Cojo yo uno de los Patriot esos que tienen y me jodo a los americanos, para que se vayan de una puta vez de la base", "Como vayas a la guerra tú con la pistola y te salga un moro con un misil, te va a joder bien", "Si quieres que se cague por la pata abajo, Charly tiene una pipa cojonuda", "A ver si el día que salgas te los han quitado y te quedas sin huevos, Charly", "Ah, pues eso es cojonudo", "¡Cojonudo! ¿Eh?", "Jodido. Han hecho unas patrullas los maricones de las tiendas, y al que ven por ahí de papelinero o metiéndose, le parten la cabeza", "A éste le van a llevar a la guerra, por gilipollas", "¡Oye, venga coño, vente!", "Este Charly es un cabrón...", "¡La hostia!", "Es cojonuda la pipa ésta.", "¡Vaya mierda! ¡Ahora le jodo los carnés!", "¡No me jodas, tú!", "Que estás cocido por dentro últimamente por lo de la puta mili.", "¡Qué cabrón! Pegarle una hostia bien dada a una tía, todavía ¿no? Pero dejarla encima por ahí tirada...", "¡Qué mamón! Espera... ¡Voy contigo! ¿Cuándo le vea le voy a meter una que se va a cagar?", "¡Yonquis de mierda!", "¡Estos americanos, que son todos unos maricones!", "¡Me cago en América, ya está!", "¡Tú si que eres una buena mierda! ¡Una mierda así de grande y negra! ¡A todos los negros de mierda me paso yo por el culo, que es el lugar de la mierda y es donde estáis bien!", "¡Ángel, dame la pipa que me cargo a los cabrones esos! ¡Me han jodido el brazo! ¡Me lo han jodido!", "¡Esos cabrones han sido!".

El exceso de Nono fue tanto que llamó la atención de los críticos como lo demuestran así las palabras de Javier Villán: "Nono, por ejemplo, otro exceso que expresa muy bien Alfonso Lara".

Javier Villán, *"Yonquis y yanquis: tragedia urbana"*, pág. web cit.

<sup>216</sup> A pesar del mal español que habla el soldado norteamericano, se le nota que está soltando, también, palabras malsonantes al igual que los demás personajes.



		- Desde luego lo de los taxis es <i>un curre</i> descansao. Estás siempre sentado, tus pesetillas...	82
Ángel		- Oye, lo malo es que por ahora no voy a poder pagarte. No tengo <i>un clavo</i> . A no ser que dé <i>un palo</i> por ahí... y te pague. - ¿Qué me esté toda la puta vida <i>currando</i> como mi padre, por una miseria, para luego no tener donde caerme muerto de viejo?	83 87 87

Tabla núm. 17.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Nono	Idiolectos propios de los presos, prostitutas y drogadictos.	- Ya que la tenemos habíamos pensado <i>hacernos</i> esta noche, cuando tú vinieras, unas cuantas farmacias, para sacar un poco de <i>guita</i> , que estamos sin <i>un clavo, tío</i> .	76
		- Han hecho unas patrullas los maricones de las tiendas, y al que ven por ahí de <i>papelinero o metiéndose</i> , le parten la cabeza.	78
Ángel		- Te prometí que iba a dejar de <i>ponerme</i> y lo he dejado ¿o no? - Si no fuera por <i>los boqueras y los piernas</i> , para quedarse a vivir allí. A estas horas estará todo <i>el ganado ya chapado en los chabolos</i> .	87 112
Charly		- ¡O déjala [la jeringuilla] ahí para que <i>se pique</i> con ella el primero que entre y coja de todo! - Arrancas la anilla, la tiras, y a tomar por culo. <i>Te coges unos colocones</i> .	63 77
La Mujer		- Lo primero que hacen al llegar a la Base en los aviones es preguntar cuanto cuesta <i>echarse un quiqui</i> aquí en España. - ¡Eh, tú, cariño! ¿Nos metemos en <i>el tigre y echamos un casquete</i> , chaval? ¡Que hoy tengo el cuerpo golfo yo, y estoy desando marcha!	106 109



### **III. Tercer capítulo:**

La tragedia de los marginados condenados como  
*Salvajes*

REPARTO

Personajes  
Berta, la tía  
Bea, la sobrina  
Mario, el sobrino mayor  
Raúl, el sobrino más joven  
El comisario, Eduardo Campos  
Nono  
Charly  
Policía  
Roco

ACTORES  
AMPARO SOLER LEAL.  
BEATRIZ BERGAMÍN.  
MARCIAL ÁLVAREZ.  
AITOR BELTRÁN.  
GERMÁN COBOS.  
ADOLFO PASTOR.  
PABLO RIVERO.  
EDUARDO ANTUÑA.  
EDUARDO ANTUÑA.

CUADRO ARTÍSTICO

Escenografía y vestuario  
Música  
Dirección  
Producción  
Fecha de estreno  
Lugar de estreno

TONI CORTÉS.  
BERNARDO BONEZZI.  
GERARDO MALLA.  
PENTACIÓN.  
EL 8 DE SEPTIEMBRE DE 1998.  
EL TEATRO MARAVILLAS DE  
MADRID.

### III. 1. Introducción.

En nuestro largo recorrido por *Salvajes* siempre nos van a acompañar muchas referencias que atañen a otra obra de Alonso de Santos que ya acabamos de estudiar, *Yonquis y yanquis*, no sólo porque las dos son tragedias y están protagonizadas por una serie de marginados, sufridores y perdedores —que es el eje primordial que mueve las intenciones de esta Tesis—, sino también porque ambas tienen un común denominador temático, bucean en el mundo juvenil y abordan los problemas que este gran sector sufre, padece y enfrenta. Muestra de la estrecha relación que mantienen dichas obras entre sí es que César Oliva las estudió juntas, en 2002, bajo el nombre de "Dos tragedias cotidianas"<sup>1</sup>. Es más, en su crítica muy favorable de *Salvajes*, Liz Perales fue más lejos considerando que las dos obras constituyen y forman parte de una trilogía que Alonso de Santos escribió sobre la violencia juvenil:

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) es el dramaturgo español más prolífico del momento. Escribe una obra por año y lleva 30 dedicado a este oficio. Su teatro es siempre una crónica social en clave de comedia. Hoy estrena en el Teatro Juan Bravo de Segovia *Salvajes*, la segunda entrega de la trilogía sobre la violencia juvenil que inició con *Yonquis y yanquis*<sup>2</sup>.

Según ella, la única y pequeña diferencia latente entre ambas obras es que si nuestro autor en *Yonquis y yanquis* "habla de las tribus urbanas y los *skin-heads* desde el punto de vista de sus protagonistas", ahora en *Salvajes* "presenta el mismo asunto pero desde el drama de las familias que los padecen. Y la razón es, según comenta su autor, "porque nadie comprende mejor los problemas de la juventud que las familias"<sup>3</sup>.

*Salvajes* se estrenó por primera vez en el Teatro Juan Bravo de Segovia el 28 de noviembre de 1997; recorrió, luego, un itinerario por algunas ciudades españolas; y, después, volvió a reestrenarse en Madrid, en el Teatro Maravillas, el 8 de septiembre de 1998. Las actividades futbolísticas del Mundial de Francia parecen tener la causa de aparcar la obra algún tiempo y de hacer reestrenarla nuevamente en Madrid como lo reflejan así las siguientes palabras de una de las protagonistas de *Salvajes*: "la sobrina", Beatriz Bergamín: "Cuando se estrenó en Segovia funcionó muy bien, luego pasamos por varias ciudades y después, un poco por culpa del Mundial de Fútbol, se quedó aparcada hasta ahora, que hemos encontrado un teatro en Madrid"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes: Dos tragedias cotidianas*, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, págs. 7-48.

<sup>2</sup> Liz Perales, "Alonso de Santos sube de nuevo a escena la tragedia de los jóvenes", *El Mundo*, 28 de noviembre de 1997, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/11/28/cultura/327017.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/11/28/cultura/327017.html), (último acceso el 20 de octubre de 2009).

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. web. cit.

<sup>4</sup> Miguel Leandro Pérez, "Beatriz Bergamín / Salvaje", *El Mundo*, 30 de agosto de 1998, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1998/08/30/larevista/485731.html>, (último acceso el 20 de octubre de 2009).

Muestra del agrado y el aplauso con que recibieron y acogieron la obra tanto los críticos como el público reproducimos los siguientes términos de Eduardo Haro Tecglen:

Vi la obra el sábado, antes de la fecha indicada para el estreno oficial, con un público bastante numeroso, del que llamamos "normal": o sea, del que pasa por la taquilla y va atraído por los actores o por el autor. A ese público le gustó visiblemente la obra. Rió a veces, y aplaudió con entusiasmo al final. Se ve venir un éxito<sup>5</sup>.

Por su parte, Manuel Hidalgo recomendó al público que no dejara que pase la oportunidad sin que se vaya a ver esta obra porque es, ante y sobre todo, un verdadero teatro y está muy relacionada con la realidad circundante del momento de su escritura:

Y basta ver una obra cualquiera de Alonso de Santos o su último estreno, *Salvajes*, para lamentarse y entonar un sincero mea culpa por haber ido dejando el teatro en un rincón escasamente iluminado de nuestra vida pública y privada. [...]. Les recomiendo vivamente que vayan a ver *Salvajes* para seguir sabiendo donde estamos, para reconocer la vida que nos rodea, para disfrutar e, imagino, en el caso de muchos, demasiados, para encontrar el camino de vuelta hacia los teatros<sup>6</sup>.

La seriedad y gravedad que caracterizan el contenido de esta obra la llevaron a representarse sobre las tablas de los teatros de las universidades y colegios mayores como lo demuestran así las palabras de los alumnos del Ciclo de Realización para el módulo de Representaciones Escénicas y Espectáculos:

Considerando su condición de alumnos, la obra no decepciona, pero no es apta para quienes entienden el teatro como simple modo de pasar la tarde del domingo. Lo que aquí se muestra es el lado sombreado de la civilización que en muchas ocasiones se considera a sí misma más racional y pacífica que otras. En fin, teatro sin palomitas<sup>7</sup>.

Al igual que *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* —sus dos obras más famosas y relevantes que fueron llevadas al cine— *Salvajes* completó, en este sentido, la trilogía, convirtiéndose, asimismo, en 2001 y con el mismo título, en una película cinematográfica realizada por Carlos Molinero. El trascendente contenido de esta obra teatral, añadiéndose, además, en el filme una temática relacionada con el mísero tráfico de inmigrantes y los enormes desplazamientos sociales, cobró gravidez e importancia que llegó a alcanzar el elogio y aplauso de los polígrafos de la prensa artística como lo demuestran así estas palabras de M. Torreiro:

El primer elemento que llama la atención de este *Salvaje*, debú en la realización del joven Carlos Molinero, pero también debú en la producción de quien fuera su profesora de guión, Lola Salvador, es su acerada voluntad de discurso, su casi

<sup>5</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Salvajes pero bondadosos", *El País*, 7 de septiembre de 1998, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/ALONSO\\_DE\\_SANTOS/\\_JOSE\\_LUIS/\\_TEATRO/Salvajes/bondadosos/elpepicul/1998/09/07/elpepicul\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/ALONSO_DE_SANTOS/_JOSE_LUIS/_TEATRO/Salvajes/bondadosos/elpepicul/1998/09/07/elpepicul_11/Tes), (último acceso el 20 de octubre de 2009).

<sup>6</sup> Manuel Hidalgo, "Alonso de Santos", *El Mundo*, 13 de septiembre de 1998, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1998/09/13/cultura/490576.html>, (último acceso el 20 de octubre de 2009).

<sup>7</sup> CRREE, "Salvajes, de Alonso de Santos", Realizada por alumnos del Ciclo de Realización para el módulo de Representaciones Escénicas y Espectáculos, [www.comenius.es/7ciclo/salvajes.pdf](http://www.comenius.es/7ciclo/salvajes.pdf), (último acceso el 8 de octubre de 2009).

suicida convección de que para contar la negrura humana que sus imágenes proponen sólo se puede usar un lenguaje de radical contundencia. De ahí que, contra lo que querrían los cánones más trillados, estemos no ante una comedia más o menos ortodoxa, más o menos gamberrilla, sino ante un nervioso, incluso excesivamente nervioso, torrente de imágenes crudas, realistas...<sup>8</sup>

Ahora bien, después del doble estreno de esta obra en Segovia y en Madrid aparecieron las siguientes dos ediciones: en la Sociedad General de Autores de España (SGAE), 1998; y junto a *Yonquis y yanquis*, con la ya citada un poco arriba introducción de César Oliva, en Clásicos Castalia, 2002.

### III. 2. Estructura dramática.

En el lapso comprendido entre 1975-1985, la producción dramática de Alonso de Santos presentó dos líneas de creación artística: la primera se basa en el mundo de la literatura y está representada por obras como *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (1975), *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1980) y *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* (1980); y la segunda se trata de un tipo de teatro más personal que engloba obras como *Del laberinto al 30* (1979) y *El álbum familiar* (1982).

No obstante, a partir de 1985, como hemos apuntado en el estudio de *Yonquis y yanquis*, Alonso de Santos inicia una nueva línea en su producción dramática que se conoce bajo el concepto de moderno sainete. En esta línea se engloban obras como *La estanquera de Vallecas* (1985), *Bajarse al moro* (1985), *Yonquis y yanquis* (1997) y, asimismo, la obra que estudiamos ahora, *Salvajes* (1998). Alonso de Santos responde, en estas obras, a la necesidad de encontrar nuevas formas escénicas que coinciden con los nuevos comportamientos sociales. Por esto mismo, recurrió a servirse de la forma expresiva del género tradicional, pero con fines distintos que le permitan el tratamiento de contenidos éticos más modernos que se relacionan con los personajes marginados y perdedores que protagonizan sus obras finiseculares. Según César Oliva:

Junto a ella [la fase de su teatro más personal] surge otra, quizás de manera inopinada, y por ende más natural y adaptada al mundo expresivo de Alonso de Santos, que bien se podría englobar en el concepto de moderno sainete. Utiliza para ello elementos de sobra conocidos por él, que vive y convive en un medio en el que los nuevos comportamientos sociales hacen posible nuevos motivos escénicos. No se trata, pues, de tomar el género popular desde sus raíces más tradicionales, sino utilizarlo como forma de expresión, pero con contenidos bien distintos<sup>9</sup>.

Eduardo Haro Tecglen está totalmente de acuerdo con César Oliva en aplicar el concepto de moderno sainete a *Salvajes*. Según él, la obra que estudiamos es un "sainete dramático, bondadoso: sentimental, redentor"<sup>10</sup>. La verdad es que lo que hizo Alonso de

<sup>8</sup> Mirito Torreiro, "Salvajes: voluntad de riesgo", *El País*, 20 de septiembre de 2001, [http://www.elpais.com/articulo/cine/Voluntad/riesgo/elpepuculcin/20010928elpepicin\\_21/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cine/Voluntad/riesgo/elpepuculcin/20010928elpepicin_21/Tes), (último acceso el 20 octubre de 2009).

<sup>9</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 10-11.

<sup>10</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Salvajes pero bondadosos", pág. web cit.

Santos en estas obras era presentar unos personajes que sufren y padecen una mísera e insoportable marginación y que se dotan de unos caracteres condicionados, en general, por plena dramática y profunda conflictividad que se distancian mucho de los fines humorísticos del tradicional género popular. Así que la aparente y falsa sencillez de las situaciones abordadas por el autor, en las obras de esta línea de creación —retomadas todas de los medios de comunicación del final del siglo pasado— encierra hondura y gravedad latentes en los sentimientos y anhelos imposibles de los protagonistas. Además, hace que se conviertan los medios de la comedia, en que se desarrollan estas situaciones cotidianas y modernas, en ambientes de plena tragedia y en climas de violencias con víctimas y derramamientos de sangre, sobre todo, en *Yonquis y yanquis* y, además, en *Salvajes*. Según las siguientes palabras de César Oliva:

Son situaciones cotidianas, fácilmente reconocibles por las noticias que han difundido los medios de comunicación durante los últimos años. Y situaciones que conducen a una peculiar forma de tragedia, doméstica casi, cuya principal característica es que se desarrolla en medios próximos a la comedia, pero con situaciones que desembocan en inevitables derramamientos de sangre, dentro de un característico clima de violencia<sup>11</sup>.

Casi todas las obras de Alonso de Santos, incluso en las comedias que es su género literario favorito, abordan temas áridos con conflictos que relacionan el público con su vida, su mundo y su sociedad. Sin embargo, esto no significa que nuestro autor procura chocar a su espectador con contenidos difíciles de digerir que desencadenan y provocan su entristecimiento y aburrimiento. Al contrario, en sus obras más trágicas como es el caso de *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, Alonso de Santos siempre preserva el empeño de crear situaciones y diálogos cómicos que no sólo divierten al espectador y le proporcionan momentos de felicidad, sino también ayudan y aportan a su aceptación popular. Si añadimos, además, a todo esto las bazas del género tradicional como los recursos humorísticos y cómicos derivados principalmente de los diálogos brillantes encontramos que Alonso de Santos logra mantener el equilibrio entre contenido triste y momento agradable. Lo refleja con los siguientes términos Liz Perales:

El tema es árido pero está escrito con los diálogos y situaciones chistosos propios de la comedia, el género de Alonso de Santos: "Cuando hago teatro por encima de todo quiero hacer arte y diversión. No quiero machacar a los espectadores, sino comunicarme y procurarles un momento de felicidad"<sup>12</sup>.

Eduardo Haro Tecglen sentencia la misma idea refiriéndose, asimismo, a la temática dura que encierra la obra —los medios sociales inferiores, la violencia, la ley de la calle y la drogadicción— y a la relación que mantiene *Salvajes* con las dos obras más conocidas de Alonso de Santos escritas en los 80, sin olvidarse, al final, de aplaudir a los diálogos cómicos y elaborados con maestría e ingeniosidad:

<sup>11</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 16.

<sup>12</sup> Liz Perales, "Alonso de Santos sube de nuevo a escena la tragedia de los jóvenes", pág. web cit.

Todo el teatro de José Luis Alonso de Santos, tan admirado en nuestro tiempo —*La estanquera de Vallecas*, *Bajarse al moro*...— tiene ese sentido del bajo fondo urbano, de la violencia y la dureza de la calle; y del malestar infinito de la droga. Y todo, también, con unos datos permanentes de bondad para con sus personajes. Quizá esta obra, en relación con las dos antes citadas, sea menor: pero su cepa es la misma. Como lo es su diálogo, ingenioso y mimético, actual y a veces burlón<sup>13</sup>.

El propio Alonso de Santos ha señalado esta misma idea en su "Prólogo", aludiendo a las específicas características escénicas y sociales que distinguen la obra que estudiamos. En primer lugar, ha citado el humor como rasgo evidente de todo su teatro, en general, y de *Salvajes*, en especial. Al lado de esta característica escénica y teatral de la obra, nuestro autor ha mencionado, también, lo social abordando y tratando el fenómeno de la violencia como lacra feroz que ataca el comportamiento de una gran parte de la juventud española del final de ese milenio pasado. Decía Alonso de Santos:

Por sus características específicas, esta obra tiene una doble resonancia tanto a nivel teatral como social. En el ámbito escénico, intenta aportar un espectáculo vivo que conecte estilísticamente con una de las corrientes más queridas por mí como autor: el humor y la tragedia cotidiana que rodea nuestras vidas. Y en el plano social, dando un punto de vista sobre el fenómeno de la violencia en nuestra dura, cruel e injusta sociedad actual<sup>14</sup>.

La mezcla de géneros literarios, sobre todo, entre comedia y tragedia no es cosa extraña en la producción dramática del autor ni en la de grandes dramaturgos coetáneos como Antonio Buero Vallejo. En efecto, la comedia es el género teatral más habitual de Alonso de Santos, pero el fuerte peso de los temas que trata en sus obras finiseculares, con la presencia trágica de la muerte como en *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, hacen que convivan elementos de la tragedia con elementos de la comedia. Pero la diferencia entre los dos dramaturgos, según César Oliva, es la siguiente:

Si nos fijamos en el último de los autores citados, más próximo en tradición e incluso estilo a Alonso de Santos, diríamos que mientras que Buero se inclina hacia la tragedia, en ambientes de comedia, éste lo hace hacia la comedia, en ambientes de tragedia, como es un robo a mano armada (*La estanquera de Vallecas*), el encierro de un policía dispuesto a todo (*Trampa para pájaros*) [...], la venganza de un presidiario (*Yonquis y yanquis*), así como la imposible rehabilitación de un *skinhead* (*Salvajes*)<sup>15</sup>.

La obra consta de dos partes subdivididas respectivamente en seis y cinco escenas cada una de ellas, que se desarrollan en tres escenarios diferentes: el salón y la terraza de la casa de la familia protagonista, y el despacho de Eduardo Campos en la comisaría. Se nota una casi simetría acentuada en el número de escenas de las dos partes de la obra y, además, en la sucesión de los citados escenarios en los que transcurren los sucesos. Según estas palabras de César Oliva:

<sup>13</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Salvajes pero bondadosos", pág. web cit.

<sup>14</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo a *Salvajes*": "Una mirada a la sociedad actual", en J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*. Edición de Cesar Oliva, Castalia, Madrid, 2002, pág. 202.

<sup>15</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., págs. 15-16.

Obra en dos actos, con seis y cinco escenas respectivamente en cada uno de ellos, que presuponen un avance en la acción en cortes secuenciales de similar medida. Hay una tendencia a la simetría, incluso en lo que se refiere a los espacios, que irán apareciendo según se vaya requiriendo...<sup>16</sup>

No obstante, independientemente de la forma superficial propia de la estructura dramática de la obra y de su organización, división y subdivisión en partes o en escenas, intentaremos resaltar —al igual de lo que hemos realizado antes con *Trampa para pájaros* y *Yonquis y yanquis*— las relaciones funcionales y causales que mantienen entre sí las partes principales que la formulan: la trama, los personajes y el lenguaje.

Como hemos señalado al principio de nuestro estudio de la obra, entre *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* hay muchos puntos de parentesco y conexión, pues las dos abordan personajes perdedores de una clase marginal con una temática similar donde se bucea en la violencia juvenil, la drogadicción y la prostitución; ambas son tragedias en ambientes de comedias; y, sobre todo, en cada una de ellas la acción comienza con el regreso de su protagonista de la cárcel. Así, en *Salvajes* empiezan los sucesos con la vuelta a casa de la Tía Berta después de pasar una temporada detrás de las rejas de la prisión por un delito que no cometió ella pero que sí lo fue su sobrina, la joven Beatriz. Según las siguientes palabras de César Oliva: "La obra comienza con el regreso de la cárcel de la protagonista. Como en *Yonquis y yanquis*, que también comienza por un regreso del mismo sitio. Allí era Ángel el que venía de presidio; aquí es Berta, que sale antes de tiempo por buena conducta"<sup>17</sup>.

La estrecha relación y los puntos de conexión que guardan y mantienen *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* entre sí, según Víctor Vilardell, son los siguientes:

En ambas obras, el común denominador temático es el relato de una parte de la sociedad que vive, o malvive, amargado por su propia existencia, conocedores de que son perdedores y que siempre lo serán, rechazados por la sociedad, retazos de un colectividad que busca en las drogas y violencia una salida, que son fruto de la pobreza del sistema, con un odio sistemático a todo lo que les rodea..., en definitiva, la temática podría ser cualquier noticia de cualquier periódico en su apartado de sucesos que el lector burgués contra quien va la obra lee<sup>18</sup>.

La trama de la obra muestra, pues, la difícil convivencia familiar entre personas de muy distinta edad y en situaciones marginales. La Tía, recién salida de la cárcel por droga; la Sobrina, Bea, trabajadora en un club de alterne; y los dos Sobrinos, Mario y Raúl, muy violentos y agresivos y, además, autores de una "cacería urbana" que les van a traer consecuencias graves. Con ellos participa Eduardo Campos, un comisario que espera con nostalgia el día de su jubilación, que intenta con la Tía remediar la situación de los sobrinos. La agresividad de unos se mezcla con la cordura y el cariño de otras;

<sup>16</sup> Ibíd., pág. 32.

<sup>17</sup> Ibíd., pág. 34.

<sup>18</sup> Víctor Vilardell, "*Yonquis y yanquis / Salvajes*", *Ficcionario* (Revista de crítica literaria), [www.ficcionario.net](http://www.ficcionario.net), núm. XI, noviembre de 2006, pág. 10.



pero el final se sucede como era previsible: este mundo no logra soluciones a los marginados y acaba con los más débiles. Según palabras de Alonso de Santos:

En la línea de *Yonquis*, pero centrada en los *skins*, y en la batalla de las familias a las que les cae alguna persona terrible: ¿cómo tiras adelante si tienes en casa dos personas que rompen la cabeza a otros por la calle? Me interesa más el drama de las familias que el drama de los que rompen cabezas. Así abordé la integración y desintegración de la estructura familiar<sup>19</sup>.

### III. 3. Situación y conflicto.

En su "Prólogo" escrito para la publicación de *Salvajes*, dice Alonso de Santos las siguientes palabras:

En este final de siglo y de milenio, una serie de fenómenos sociales caracteriza el choque de una parte de la juventud con las estructuras establecidas. Entre estos grupos sociales, que se sitúan en la frontera de la marginalidad y la legalidad, destacan aquellos relacionados con la droga y los *skin*, vulgarmente llamados "cabezas rapadas". En *Salvajes* hablo de las tribus urbanas que dan una característica de violencia especial a nuestra época, y del particular drama que viven sus familias<sup>20</sup>.

En *Salvajes*, nos adentra Alonso de Santos en el interior de una casa de clase media, situada en uno de los barrios populares de las afueras de Madrid, y nos muestra tristemente el lado más oscuro de la sociedad española de fin de siglo: una gran parte de la juventud sufre una marginalidad terrible que les llevó a jugar peligrosamente con la droga y la violencia urbana. En esta obra, nuestro autor presenta, dibuja y configura a estos pobres jóvenes como víctimas de la indiferencia y negligencia del sistema social y político de fin de milenio y su falta de encontrar soluciones o "huecos" que les salvan de caer en las tinieblas de la drogadicción, la violencia, el racismo o, en casos extremos, en el terrorismo como revelan a continuación Liz Perales y Alonso de Santos:

Casi todas las obras de Alonso de Santos presentan conflictos de jóvenes que viven el mundo de la marginación social (*La estanquera de Vallecas*, *Bajarse al moro*...). Para su autor, se trata de un colectivo de víctimas: "Los jóvenes luchan por hacerse un hueco en esta vida, pero desgraciadamente ya no hay huecos, no hace falta nadie más. Los jóvenes llegan a un mundo en el que sobran, es desalentador, y eso origina unos problemas sociales gravísimos a los que no se les presta atención adecuada. El sistema de cuotas para la mujer habría que aplicarse también con los jóvenes. Hay que hacerles un hueco automáticamente para que no empiecen a poner bombas"<sup>21</sup>.

El impulso ético que conmueve a nuestro autor puede parecerse, pues, al famoso refrán: más vale prever que curar. Es decir, el autor de *Salvajes* advierte a la sociedad española y al poder político de la peligrosidad de la marginalidad que padecen muchos jóvenes, la cual les puede llevar a los derroteros de la drogadicción y prostitución como

<sup>19</sup> Juan Ignacio García Garzón, "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", *ABC*, 10 de mayo de 2008, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/10/030.html>, (último acceso el 10 de septiembre de 2009).

<sup>20</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo a *Salvajes*": "Una mirada a la sociedad actual", op. cit., pág. 202.

<sup>21</sup> Liz Perales, "Alonso de Santos sube de nuevo a escena la tragedia de los jóvenes", pág. web cit.

vemos en el caso de la joven Bea o al racismo y la violencia social en forma de grupos organizados bajo el nombre de los *skin-heads* o los cabezas rapadas como ocurre con Mario y Raúl. Esto es sólo uno de los relevantes y destacados méritos que pueblan en la obra que Manuel Hidalgo enumera con los siguientes términos:

Veinte largos años de creación de Alonso de Santos arrojan ya un balance impresionante que cada obra revalida. Porque Alonso de Santos es uno de los pocos artistas españoles que ha mantenido de forma dilatada una misma y ya imprescindible mirada hacia la realidad: su compromiso con la atención a los problemas sociales y políticos de nuestro tiempo, su especial predilección por los marginados y los jóvenes, sus diagnósticos críticos y duros hacia los agentes de las situaciones injustas, su mirada siempre comprensiva hacia los individuos y la razón de sus miserias, el seguimiento, depuración y avance que sus textos ofrecen de la tradición teatral y literaria española (y también internacional), su combinación del drama y del humor, su capacidad para bucear en el intimismo en el contexto de lo colectivo y de lo socialmente significativo, la mezcla de suave lirismo y de realista crudeza, su virtuosismo para los diálogos que ya recogen para siempre el habla de la época y, en fin, su habilidad y precisión técnicas a la hora de estructurar y dar ritmo a su obras son cualidades, todas ellas presentes en *Salvajes*, que dan a su trabajo una enorme relevancia en el panorama de la cultura española de los últimos años<sup>22</sup>.

No sólo la tragedia de los jóvenes marginales es la que fue revelada en *Salvajes*, fuimos testigos, asimismo, de la dura realidad y el drama que viven las familias de estos jóvenes. Nos referimos a Berta que sale de la cárcel para chocar con la terrible situación de sus sobrinos. Según ella, refiriéndose a la violencia: "Qué fácil es decir eso desde fuera. Tendría que preguntar a los padres y familiares de los que son así por lo que están pasando"<sup>23</sup>. Y, en otra ocasión, señala así la droga: "Así, las pobres familias que tienen la desgracia de tener uno en casa que se drogue, encima se arruinan..."<sup>24</sup>. A causa de uno y otro problema, la Tía piensa vender su propia casa. Así, confiesa a su sobrina: "Por ti, y por el juicio de tus hermanos, cuando salga... Vamos a necesitar dinero"<sup>25</sup>.

Tanto la Tía Berta como Eduardo Campos, aparte de padecer diferentes enfermedades, sufren, además, la implacable marginación de la edad e intentan como puedan remediar la situación lamentable de los protagonistas jóvenes, armados ambos en todo esto por la larga experiencia de los años y por las lecciones adquiridas de las calamidades y desgracias de la vida. Dice F. Gutiérrez Carbajo:

En cuanto a los personajes, en la obra teatral, la pareja integrada por Berta y el Comisario son dos personas mayores —tienen "unos sesenta años"— que representan la voz de la experiencia y ven con pasmo y con terror cómo los jóvenes destrozan cuanto encuentran a su paso y se destruyen a sí mismos sin entender por qué<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Manuel Hidalgo, "Alonso de Santos", pág. web cit.

<sup>23</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, edición de Cesar Oliva, Castalia, Madrid, 2002, pág. 158.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, pág. 167.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pág. 167.

<sup>26</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, "Carlos Molinero y su interpretación filmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos", Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), *SIGNA*, núm. 13, 2004, pág. 178.

En líneas generales, Alonso de Santos nos ha hecho escuchar el alto grito que procede de los corazones de las clases sociales inferiores donde viven dramáticamente familias desgraciadas con problemas provocados por la mala actuación e negligencia del poder sociopolítico de fin de siglo. Dice Berta al final de la obra:

Berta. No, pero por lo menos que no se crean que somos tontos los que han llenado este mundo de basura y luego se extrañan de que salgan ratas. Por lo menos, hay que gritarlo a los cuatro vientos, para que la gente se entere. [...]. Depende de lo altos que sean los gritos. El día que todos los desgraciados de la tierra se pongan a gritar juntos, le aseguro que el grito se oirá de uno a otro lado del mundo<sup>27</sup>.

El conflicto principal de la obra es social. Berta lucha contra su entorno social, defendiendo cuanto pueda sus sobrinos. Lo hizo al principio con su Sobrina, pagando con su encarcelamiento lo que en realidad hubiese haber hecho Bea, y ahora, después de conseguir su libertad, lo hace con Mario y Raúl que están condenados por golpear brutalmente a un nigeriano y esperan un posible arresto. Al igual que Ángel en *Yonquis y yanquis*, el motor que alimenta y condiciona los impulsos de Berta es el sentimiento de la responsabilidad que le confiere su condición de Tía atenta a conseguir lo mejor a sus sobrinos huérfanos.

Por otro lado, Berta pretende mantener muy viva a su propia casa. Lo traduce verdaderamente, en la escena quinta de la primera parte, la llamada telefónica que mantuvo ella con el presidente de la comunidad y en que escuchamos cómo se muestra muy defensora de sí misma, de sus sobrinos y de su propia casa. Los vecinos no quieren tener a su lado a una señora recién salida de la cárcel ni incluso a unos jóvenes sobre los que leen en los periódicos, en su apartado de sucesos, las noticias de unos y ven a otras subiéndose con hombres a casa. Lo muestra así la Tía y su Sobrina:

Berta. (*Cuelga el teléfono irritada*). ¡Lo que me faltaba a mí ya! ¡Pero bueno! (*A Bea, que ha regresado al final de la conversación*). Los vecinos quieren que nos vayamos. Por lo de los periódicos de Raúl y Mario. Y a ti te han visto subir con hombres a casa...

Bea. ¿Y a ellos qué les importa con quien subo o con quién bajo? ¿Me meto yo en su vida, acaso?

Berta. Han venido a preguntarles periodistas, y la policía... (*Se sienta*). No quieren vivir al lado de gente como nosotros. A mí también me han dicho lo de la cárcel<sup>28</sup>.

Este asunto lo expone con las siguientes palabras César Oliva: "A esas alturas de la obra, las relaciones con sus sobrinos son pésimas y, por otro lado, acaba de negarse a abandonar la casa, ante las llamadas de los vecinos quejosos por los escándalos que salen de su vivienda"<sup>29</sup>.

En *Salvajes*, Alonso de Santos transmitió a su protagonista femenina la opinión de Rojas Marcos sobre el fenómeno de la violencia, opinión que nuestro autor comparte

<sup>27</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 195.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, pág. 161.

<sup>29</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 37.

del todo y está muy de acuerdo: los comportamientos agresivos y las actitudes violentas de una gran parte de los jóvenes de fin de siglo se aprenden y se adquieren. Dice Alonso de Santos en su "Prólogo" de la obra:

Rojas Marcos, en su libro *La semilla de la violencia*, lo plantea de la siguiente manera: "...la agresión maligna no es instintiva, sino que se adquiere, se aprende. Las semillas de la violencia se siembran en los primeros años de la vida, se cultivan y desarrollan durante la infancia y comienzan a dar sus frutos malignos en la adolescencia. Estas síntesis se nutren y crecen, estimuladas por los ingredientes crueles del medio, hasta llegar a formar parte inseparable del carácter del adulto. Pero nuestros complejos comportamientos, desde el sadismo hasta el altruismo, son el producto de un largo proceso evolutivo condicionado por las fuerzas sociales de la cultura"<sup>30</sup>.

Esta conclusión la tradujo de carne y hueso la Tía en la cuarta escena de la primera parte cuando fue al despacho de Eduardo Campos para pedirle ayuda en el caso de sus sobrinos varones. Durante esta conversación, Berta terminó enfrentándose con el Comisario porque él veía que Mario y Raúl son violentos y agresivos por nacimiento:

Comisario. ¿Y usted los cree? ¿Cree de verdad que un pobre negro, que vive de vender tabaco en el metro, se va a atrever a meterse con una banda de vándalos como éstos? Muchas veces a lo largo de estos años, lidiando con gentes de todo tipo, me he preguntado cómo es posible que existan personas que nazcan así...

Berta. Qué frase más terrible. Nadie nace así. Les hacemos así los demás, nosotros, los que nos creemos buenos y honrados, y cerramos nuestra puerta o pasamos a su lado sin ayudarles. Qué culpa tienen ellos cuando nacen, si son así de pequeños...<sup>31</sup>

Beatriz Bergamín, que protagonizó el papel de Bea en la obra, comparte Rojas Marcos, Alonso de Santos y la Tía Berta la misma opinión de que los *skin-heads* no nacen así sino que se hacen. A la pregunta si éstos nacen o se hacen, responde de la siguiente forma la famosa artista: "Se hacen. Influye mucho la familia, la educación y, sobre todo, la cultura. Una persona que viaja nunca puede ser racista"<sup>32</sup>.

Aunque el conflicto principal está mostrado ante las tablas del escenario, vemos en muchos momentos de la obra que Berta lo proyecta sobre los geranios no sólo como metáfora de la realidad sino también para transmitirnos la opinión de Rojas Marcos y Alonso de Santos sobre el fenómeno de la violencia: los sobrinos no nacieron violentos pero que, ante el descuido que sufrieron durante la ausencia de la Tía, se parecieron a los geranios que nadie los atendió regando y cuidando. La consecuencia es, pues, muy evidente en los dos casos: o muerte por falta de atención o crecer con salvajismo moral como ocurre con los jóvenes de la obra. Así monologa la Tía en la primera parte:

Berta. ¡Dios mío! ¡Cómo está esto también! No os han tratado muy bien mientras yo no estaba, ¿verdad? ¡Madre mía, qué desastre! (*Se acerca a ellos y se pone a arreglarlos lo mejor que puede*). Qué trabajo les hubiera costado echaros un poco de agua de vez

<sup>30</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo" a *Salvajes*; "Una mirada a la sociedad actual", op. cit., pág. 202.

<sup>31</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 157.

<sup>32</sup> Miguel Leandro Pérez, "Beatriz Bergamín / Salvaje", pág. web cit.

en cuando... Mira que se lo dije... Necesitáis tan poco para vivir... Si la gente no es capaz ni de regar una planta, qué podemos esperar de este mundo"<sup>33</sup>.

En la obra somos testigos, además, de otro tipo de conflicto: de relación. Salvada ya de la cárcel y en la puerta de su casa, la Tía encuentra todo derribado y destruido de cabo a rabo: Bea, caída en los míseros caminos de la droga y la prostitución; Mario y Raúl, parados y seguidores de una "tribu" que utiliza sin razón ni sentido la violencia contra los moros, negros y latinos; entre unos y otras no hay nada de comunicación; su propia casa, hecha una tragedia; e incluso sus geranios, si no están acabados y muertos, sí que están en camino de serlo. Dice Berta en una ocasión, hablando con sus geranios: "Tampoco les ha sentado bien mi ausencia. Medio muertos todos"<sup>34</sup>.

La obra habla, según dice Beatriz Bergamín, de "sentimientos, relaciones humanas. Dibuja un perfil de un extrarradio de Madrid en el que hay cabezas rapadas y plantea un conflicto entre adultos y jóvenes. Entre unos y otros no hay comunicación"<sup>35</sup>. Y a la pregunta de si es posible que se establezca una comunicación con los cabezas rapadas, contesta la famosa actriz: "Mi personaje piensa que sí; pero yo, desde luego, creo que con personajes fascistoides como *los skins* la comunicación es imposible; son enfermos sociales"<sup>36</sup>.

Dada la imposibilidad de existir una comunicación con ellos se desencadena un conflicto de relación entre la Tía, de un lado, que defiende tenazmente proclamar las normas decentes de una sociedad española ejemplar y sus sobrinos, de otro, que están contaminados por las lacras del final de ese milenio pasado. Es un conflicto de relación porque se enfrentaron al máximo las metas entre protagonista y antagonista. Aunque los tres sobrinos son, al igual que Berta, protagonistas de *Salvajes* cuyo título se refiere principalmente a ellos, en el conflicto que reina su relación con la Tía, tenaz y coraje, se consideran también antagonistas aunque Mario y Beatriz son mucho más abiertos a la regeneración que el sobrino más joven, Raúl:

Raúl. (*Se vuelve*). Oye, a ver si te vas a creer tú que eres mi madre, para venir a darme órdenes. ¡No te jode ahora con lo que me salta la tía ésta!

Berta. (*Se levanta y habla sin gritar, pero llena de autoridad*). Lo primero, no me hables así, que no soy un chico de tu panda, o tribu, o como lo llaméis ahora. Y lo segundo es que ésta es mi casa, por si se te ha olvidado, y desde que murió mi hermana dependéis de mí, si no os gusta, menos me gusta a mí y me agunto. Así que vamos a hablar de lo que está pasando como una familia, y a ver qué se puede hacer después de la que habéis armado. ¿O me lo inventado yo todo, y resulta que sois unos angelitos?"<sup>37</sup>

Sobre el coraje y la tenacidad que caracterizaban a la Tía en su conflicto con sus sobrinos revela César Oliva los siguientes términos: "A lo largo de la obra, la resistencia

<sup>33</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 140.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, pág. 142.

<sup>35</sup> Miguel Leandro Pérez, "Beatriz Bergamín / Salvaje", pág. web cit.

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 147-148.

que mantienen sus sobrinos con ella se ve evolucionada, al menos, en lo que respecta a Bea y Mario, que terminan apreciando su tenacidad. Una tenacidad que la caracteriza como una especie de Tía Coraje..."<sup>38</sup>.

### III. 4. Incidente desencadenante.

Al igual que *Trampa para pájaros*, se levanta el telón de *Salvajes* no con la situación previa —que se pone por voluntad del autor y necesidad de la trama a segundo plano— sino con el incidente desencadenante que sumerge a la Tía Berta en el conflicto principal de la obra, el cual despierta y plantea, a su vez, una incertidumbre en el espectador-lector sobre como se desarrollarán, luego, los sucesos de la historia. En las líneas siguientes pondremos de manifiesto los componentes de este apartado.

#### III. 4. 1. La situación previa.

Comienza la obra cuando Berta, una anciana de sesenta años, entra a su propia casa que, según la acotación inicial del autor, se muestra en un verdadero desastre. Esta escena tiene lugar en el salón-comedor de la casa de Berta, un escenario que vuelve a ser el lugar donde suceden las escenas y en el que se reúnen todos los miembros de la familia: la Tía y sus tres sobrinos. Beatriz, la Sobrina, se sorprende al ver a su Tía y comienzan las dos a mantener un largo diálogo que generará en el espectador-lector una curiosidad por el lugar de donde viene Berta.

Hay que tener en cuenta que toda la producción teatral de Alonso de Santos siempre se ve reforzada por incontables enredos y equívocos que con otra tercera constante, la intriga, llegan a formar parte de un majestuoso triángulo que nuestro autor maneja con maestría y precisión matemática. Aquí, en esta obra, la intriga es la baza que jugaría un gran cometido. Frases como las que mencionaremos a continuación subrayan esta pequeña intriga con que el autor de *Salvajes* envolvió intencionadamente el diálogo de las dos protagonistas femeninas a lo largo de toda la escena primera:

"¡Tía! Pero... ¿qué haces aquí? ¿Tú no estabas...?"; "Os mandé un recado de que a lo mejor salía esta semana...", "No tenía ni idea, tía. Si lo llego a saber... Podía haber ido a esperarte..."; "Como no sabíamos que venías...", "¿Qué tal allí, en la...?"; "Perdona que no haya ido a verte. Esos sitios me deprimen cantidad"; "Como no sabíamos que ibas a venir..."; y "Mario ha venido a verme muchas veces. Se ve que a él no le deprimía"<sup>39</sup>.

Cuando ya estaba a punto de terminarse la escena primera, Alonso de Santos hace revelar el secreto del lugar de procedencia de la Tía. Dice Berta: "Huele aquí peor que en mi celda..."<sup>40</sup>. Esta pequeña intriga es tan teatral como real porque nadie podía sospecharse, por su aspecto de sexagenaria, que el sitio de donde viene sea la cárcel.

<sup>38</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 36.

<sup>39</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., págs. 134-134-134-135-135-136-137.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pág. 139.

En el diálogo que mantuvieron Berta y Bea a lo largo de la escena primera se ha puesto evidente cómo la incomunicación y la falta de unión caracterizan las relaciones que mantienen los tres hermanos entre sí durante el encarcelamiento de su Tía. Lo tradujo verdaderamente la propia casa en que viven que se quedó, como comenta Berta, "bombardeada"<sup>41</sup>. Dice Alonso de Santos en la acotación inicial de la obra: "*Reina un completo desorden y hay cajas de cartón y restos de botellas, latas, ropa sucia y comida por todas partes*"<sup>42</sup>. Para los tres sobrinos, esta casa se convirtió simplemente en un lugar para dormir como lo refleja así el diálogo de la Tía con su Sobrina:

Berta. ¿Dónde están tus hermanos?

Bea. (*En off*). No lo sé. Hace dos días que no los veo, o más.

Berta. ¿Hay algo de comer en casa? (*Va hacia la cocina*).

Bea. (*Sale, vistiéndose, con las sábanas en mano*). No. No, espera... El frigorífico está...

Berta. ¡No! No me lo digas. Deja que lo adivine.

Bea. Se salía el agua. Como aquí no comemos nunca... Cada uno se busca la vida por ahí. (*Mete las sábanas en el cesto de la ropa sucia*).

Berta. Ya. Por lo que veo, sólo venís a dormir<sup>43</sup>.

Así, en este piso modesto, situado como refleja Alonso de Santos "*en un barrio popular de las afueras de Madrid*"<sup>44</sup> —puntos urbanos que suele el autor presentar en sus obras—, viven estos jóvenes rodeados de desorden y caos que traducen exactamente, desde el principio de la obra, la marginación que padecían durante la ausencia de su Tía. Es natural que se hermane con este miserable ambiente una podredumbre moral ya que, como vemos en la escena primera, justo en el momento de su regreso a casa descubre Berta que su Sobrina estaba en la cama con uno de los clientes del club de alterne Siglo XX en el que trabaja. Así lo figura el autor en la acotación inicial de la obra:

*La habitación está vacía, pero se oye, al fondo del pasillo, el ruido de un acto sexual. El jadeo se va haciendo cada vez más evidente, y en ese momento suena el timbre de la puerta. Se oye el timbre una segunda vez y, finalmente, se abre la puerta, por fuera, y entre Berta retirando la llave de la cerradura*<sup>45</sup>.

Lo que aumenta una vez más los tintes tristes de esta situación grotesca es que Berta encuentra su propia habitación violada literalmente por un preservativo. Esta es una de las duras verdades de la vida marginal que el autor intenta transmitir a través de *Salvajes*. Es una miseria total que César Oliva describe de la siguiente forma:

De nuevo el ambiente que rodea el desarrollo de la obra se presenta como referente imprescindible para alcanzar todas sus intenciones.[...]En él se ofrece el caos a que lleva la miseria y la marginalidad, representada de manera palpable por los personajes jóvenes del drama, esos *Salvajes* que pueblan el territorio urbano de las grandes ciudades de finales del siglo XX.[...]En la descripción de la primera acotación

<sup>41</sup> *Ibíd.*, pág. 137.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, pág. 133.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pág. 138.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, pág. 133.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, págs. 133-134.

encontramos la realidad en que se mueven estos personajes.[...].Hasta un preservativo viola la intimidad de la habitación de la Tía Berta, recién llegada de la cárcel<sup>46</sup>.

Vuelve la intriga a desempeñar su importante papel en la obra ya que, justo en el momento en el que el espectador-lector se encontraba distraído por descubrir el lugar de procedencia de la Tía, nace otra segunda intriga generada por lo que dijo Bea a Berta en la escena primera: "Una vez iba a ir. Hasta hablé con Mario para ir yo en vez de él, no sé si te lo dijo... Pero luego me dio corte. No sabía qué decirte... Ni si estabas enfadada..."<sup>47</sup>. Alonso de Santos sigue aumentando una vez más la curiosidad del espectador-lector a través de Bea: "Lo siento... No me atrevía a hablar contigo después de aquello..."<sup>48</sup>. Esta segunda intriga se mantendrá por voluntad del autor hasta finales de la escena tercera en la que confiesa la propia Sobrina que fue ella misma el principal motivo por el que su Tía fue a prisión sin merecerlo. Dice Bea:

Bea. Yo empecé a ponerme sin querer, te lo juro tía, pero ya lo he dejado. Y lo que cogió la policía aquí, en tu casa, es porque no tenía dinero para pagar lo que debía. Cuando lo escondí no pensé que podía pasarte nada, de verdad<sup>49</sup>.

Como hemos venido señalando, la primera intriga del lugar de donde viene Berta fue revelada por Alonso de Santos justo antes del final de la escena primera de la obra. Inmediatamente después nos enteramos de la persona que la mandó a la prisión. Así que en la segunda escena —esta vez en la terraza en donde la Tía sembraba unas plantas y geranios— se encuentra Berta con el hombre que le metió en la cárcel, Eduardo Campos, un comisario de policía que mantenía con ella una vieja relación vecinal y, asimismo, profesional, pues ella, por ser una veterana enfermera, ha sido la encargada de ponerle las inyecciones que necesitaba:

Comisario. ¿Se puede? (*Desde la puerta*). Buenas tardes.  
Berta se sorprende de forma evidente al verlo. Luego trata de aparentar normalidad y sigue con sus tiestos, sin disimular un gesto hosco.  
Berta. ¿Qué? ¿Viene usted a detenerme otra vez? [...]  
Comisario. Nada. Me he enterado que había salido usted y he venido a saludarla. A ver cómo se encontraba. Eso es todo.  
Berta. Pues ya ve que me encuentro bien. (*Con ironía*). ¿No me pregunta cómo me han ido mis vacaciones en ese sitio donde me mandó usted?  
Comisario. Sabe que traté de ir a visitarla varias veces. Usted lo sabe, porque se negó a recibirme.  
Berta. Como comprenderá, no tenía muchas ganas de volver a ver la cara del que me metió allí<sup>50</sup>.

En esta misma escena, empieza nuestro autor a densificar, mediante el diálogo de Berta y el Comisario, otra tercera intriga que está relacionada con los dos sobrinos

<sup>46</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 30.

<sup>47</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 135.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, pág. 137.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pág. 151.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, pág. 141.



varones, Mario y Raúl. Al igual que su Tía, ellos están amenazados, también, de pasar larga temporada en la cárcel. Dicen la Tía y el Comisario:

Comisario. Me enteré de lo de sus sobrinos. Supongo que se llevaría usted un buen disgusto...

Berta. Espero que no le toque venir a detenerlos también... A este paso se va a hacer usted famoso en esta casa.

Comisario. No se preocupe, que yo ya no detendré a nadie más. Me quedan sólo unos días para jubilarme<sup>51</sup>.

La verdad es que esta misma intriga fue aludida en la escena primera por la Tía y su Sobrina de la siguiente manera:

Bea. ¿Sabes lo de Raúl y Mario?

Berta. Sí, claro. Cómo no lo voy a saber. Mario ha venido a verme muchas veces. Se ve que a él no le deprimía<sup>52</sup>.

Sin embargo, en las dos veces mencionadas, tanto en la primera como en la segunda escena, sea en el diálogo Berta/Bea o sea en el de Berta/Comisario, no se solucionaba esta intriga hasta comienzos de la tercera escena donde se reunían, en el salón-comedor de la casa, todos los miembros de la familia para comer y revelar el que hasta este momento había sido un total misterio. En esta escena, Alonso de Santos sigue manteniendo la curiosidad del espectador-lector sobre esta intriga de la siguiente forma: sobre la mesa están sentados los tres sobrinos mientras en la cocina está la Tía:

Raúl. A mí, que no me venga con soplapollecés la tía esta. (*A Mario*). Si tú no le hubieras largado cuando estaba en el agujero...

Mario. Se enteró por los periódicos, o por lo que sea. Yo no le he dicho nada<sup>53</sup>.

Inmediatamente después viene la Tía y empiezan a hablar todos sobre el caso, saciando así la curiosidad del público y, además, solucionando esta intriga. Los dos jóvenes parecen estar condenados por haber golpeado brutalmente a un inmigrante africano, asunto que ha sido enfocado y subrayado por los periódicos:

Mario. Tía, nosotros no hemos sido, ya te lo dije el otro día cuando fui a verte. Lo que pasa es que nos quieren meter el marrón a nosotros... El periódico ése dijo que habíamos sido, pero es mentira...

Berta. ¿Y el pobre hombre que está en el hospital, se ha pegado él solo o qué ha pasado? Ése sí que no tiene culpa de nada...<sup>54</sup>

Ahora bien, a finales de la tercera escena el espectador-lector, ya sabe la solución de las intrigas que nuestro autor creaba en el comienzo de *Salvajes*: de dónde viene la Tía, quién fue la persona que le metió en la cárcel, cuál es la razón de haber pasado allí una temporada sin merecerlo y qué cometieron Mario y Raúl para que estén amenazados de la cárcel. Las tres escenas primeras de esta tragedia respondieron a estas

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, pág. 142.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pág. 137.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, pág. 145.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, pág. 148.

preguntas y, además, se sirvieron muy bien para situarnos en la situación previa de la obra que estudiamos. Sobre este mismo sentido, dice César Oliva:

El ambiente de esta obra en particular se caracteriza por manejar elementos que parecen ser conocidos por los personajes pero no por el lector o espectador, elementos implícitos, que nos colocan en situación inquietante ante los hechos. De ahí que haya una serie de supuestos que van confirmándose a lo largo de la acción. Por ejemplo, que Berta venga de la cárcel; que su estancia allí haya sido un error consentido por ella; que sus sobrinos hayan maltratado a un extranjero negro; que Bea sea drogadicta. Todo esto resulta evidente según suceden los acontecimientos, pero se empieza a sospechar con la aparición de los personajes, tanto por sus actitudes, como por las pistas que ofrecen, como por el clima general<sup>55</sup>.

#### III. 4. 2. El incidente propiamente dicho.

Durante la ausencia de la Tía, los sobrinos, al igual que los geranios, quedaron sin cuidado, lo cual les hizo crecer con salvajismo moral. La verdad es que Alonso de Santos critica los motivos que originaron la marginalidad que sufren esos jóvenes y, en su testimonio, nos deja bastante claras la explicación y justificación de la miseria moral que representan los sobrinos en la obra: droga y violencia y, en menor grado, desempleo y prostitución. Dice Berta a su Sobrina: "Otros chicos jóvenes están sin trabajo y no les da por pegar a nadie ni se meten en el mundo ese de la droga como tú"<sup>56</sup>.

Así, los jóvenes marginales, Mario y Raúl, pertenecen a grupos neo-nazíes que utilizan la violencia contra los extranjeros indigentes, sobre todo, contra los negros para divertirse y, además, pasar el tiempo que, como están parados, se vuelve largo y enorme. Lo llaman así "cacería". Según Eduardo Campos:

Comisario. Puedo comprender muchos delitos. Hay gente que roba, o incluso el mundo terrible de la droga... Pero esa violencia así, sin sentido... ¿Sabe que lo llaman "cacerías"? Salen a la calle cada día a buscar una víctima a la que machacar para divertirse<sup>57</sup>.

Esa misma cacería urbana les traerá consecuencias graves porque los dos serían obligados a presentarse ante el juicio por haber golpeado fuertemente a un nigeriano. Beatriz, a su vez, aunque fue motivo de la prisión de su Tía, no ha dejado totalmente de la droga, de modo que sigue manteniendo tratos graves con tipos delincuentes como Charly y Nono para suministrarle de las cantidades suficientes para el uso y, además, para el tráfico. Dice César Oliva:

Hay, pues, un deseo del autor de dejar patente el desorden que lleva consigo la miseria moral de una juventud que padece las lacras del paro y de la droga. Esa marginalidad explica la consecuencia de la violencia. [...]. De la misma manera, en *Salvajes*, Bea, Mario y Raúl viven en la marginalidad; ella, chica de alterne, depende también de la droga; ellos, instalados en el más irremediable paro, encuentran su

<sup>55</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 32.

<sup>56</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 161.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, pág. 158.

realización en la violencia callejera y en las bandas de *skin* que atacan a "los moros, los negros y su puta madre" en palabras de Raúl<sup>58</sup>.

El incidente desencadenante de *Salvajes* se mostró una vez levantado el telón: la Tía Berta vuelve a su casa después de pasar una temporada en la cárcel. No obstante, su potencialidad dramática ha sido atrasada por voluntad de Alonso de Santos hasta finales de la escena tercera con el fin de que conozca el espectador-lector los personajes de la obra, qué relación social y emocional mantienen entre sí y qué circunstancias dadas intervienen, es decir, la exposición de los antecedentes del conflicto. Así que, después de exponer la situación previa y solucionar las intrigas iniciales de la obra, nuestro autor empezó a mostrar, a partir de la escena cuarta, cómo Berta hace frente a los conflictos social, interior y relacional surgidos después de su salida de la cárcel. Dice César Oliva:

La acción principal adquiere un carácter casi exclusivo: es la relación de la tía Berta con sus tres sobrinos, a los que cuida en casa desde la muerte de la madre, su hermana. Esa relación la lleva a asumir la condena de haber traficado con droga, cuando en realidad no fue ella quien lo hizo, sino su sobrina. Estos hechos se cuentan como acción pasada, pues los conoceremos gracias a la palabra (escena III, Parte 1.ª). La obra comienza con el regreso de la cárcel de la protagonista<sup>59</sup>.

Este mismo incidente se podría englobar, según clasifica Alonso de Santos en *La escritura dramática*, bajo los incidentes de mandato en que "la acción se activa porque recae sobre el protagonista una orden o misión que debe ejecutar"<sup>60</sup>. Al igual que el incidente desencadenante de *Yonquis y yanquis* es, entonces, el de *Salvajes*, porque los dos protagonistas marginados de una y otra obra, Ángel y Berta, les esperaban difíciles misiones que deberían llevar a cabo después de su salida de la cárcel. Este incidente se da, pues, como una explosión o detonante que pone en marcha la trama de forma súbita y, además, hace sumergir una vez más la Tía Berta en los conflictos ya señalados.

El incidente desencadenante de esta tragedia se sirvió, además, para revelar una distorsión existente oculta para el espectador-lector —la situación mísera y lamentable de los sobrinos— quien, gracias a la situación previa, pudo dotarse de una visión muy profunda de la historia. A su vez, Berta fue consciente de esta distorsión porque, en primer lugar, ella misma sufrió prisión sin merecerlo por culpa de su sobrina Bea y, en segundo lugar, ha sido informada por Mario, durante las visitas que le solía hacer en la cárcel, del caso del nigeriano al que los dos jóvenes están acusados de golpear. Así que podemos decir que Berta, desde la cárcel, sabía bien que va a hacer una vez la suelten; solamente le faltaba la hora del regreso a casa para encararse, primero, a sus sobrinos, regenerándolos y, además, a su entorno defendiéndolos.

Por otra parte, este incidente tiene una relación con el título de la obra. Berta sale de la cárcel y encuentra a sus sobrinos muy contaminados de la violencia, el racismo, la

<sup>58</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 30-31.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, pág. 34.

<sup>60</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, 2ª edición, Madrid, 1999, pág. 142.

drogadicción y la prostitución. Los vecinos muestran su disgusto por tener a su lado a jóvenes con tales vicios. La sociedad de fin de milenio no perdona, entonces, las caídas de estos jóvenes marginales y, además, les consideran como *salvajes*. Alonso de Santos muestra con las siguientes palabras su justificación del título de la obra, criticando así la sociedad española del momento de la escritura de la obra y, asimismo, analizando la situación de los jóvenes y su malestar reinante:

Con *Salvajes*, cuyo título no califica a los jóvenes de hoy, sino a lo que la sociedad hace de ellos, ha querido hacer una doble reflexión: "Por un lado digo que algo huele a podrido en esta sociedad de fin de milenio, que es una sociedad de lobos con piel de cordero, disfrazada de buenas palabras y sensaciones maravillosas pero que rascas un poquito y es salvaje. Por otro, que los jóvenes de familias pobres son los que lo están pasando realmente mal". Un malestar juvenil que se traduce en comportamientos violentos y del que es culpable, en opinión de Alonso de Santos, la sociedad en su conjunto. "La violencia no sólo tiene causas económicas y sociales, también culturales, la gente es violenta porque aprende violencia. Se está haciendo un país donde se enseña a la gente a comerse unos a otros, a traicionarse"<sup>61</sup>.

#### III. 4. 3. Lo que desencadena el incidente.

Como ya se ha mostrado anteriormente, todo estaba en mal estado: la situación lamentable de los sobrinos, de la casa en la que viven e incluso la de las plantas que sembraba la Tía en la terraza. El deseo de Berta de reformarlo todo no tardó tanto, de modo que, varias horas después de su salida de la cárcel y de su regreso a casa, cambió sus ropas y subió con sus utensilios a la terraza para chequear a sus plantas. Lo muestra así Alonso de Santos en esta acotación:

*Han pasado varias horas desde la escena anterior y es ahora media tarde. Se abre una puerta, forrada de latón, y llega Berta con un cubo con agua y otro lleno de utensilios de limpieza, tijeras de podar, etc. Se ha cambiado y ahora está vestida con ropa de estar en casa. Entorna la puerta y se dirige al rincón donde se apilan unos tiestos destruidos, con plantas secas y rotas*<sup>62</sup>.

En su empeño de arreglarlo todo, Berta se decidió empezar por el último punto de su lista: sus plantas, los geranios. Creemos que Alonso de Santos lo hizo para resaltar así el salvajismo producido por su ausencia de la casa: el salvajismo material que sufren los geranios, de un lado, y el otro salvajismo moral que representan los sobrinos, de otro. Según las siguientes palabras de Cesar Oliva:

Esa salida hacia la esperanza que parece rezumar en *Salvajes* se ratifica en la ingeniosa metáfora de las plantas, esos geranios que riega y riega Berta para salvarlos de la sequedad, de la ausencia de cuidados, de la atención que merecen como seres vivos. Cuando llega a casa, a principios de la obra, ve tan yermos a sus sobrinos como a sus plantas. A lo largo de la misma, todo su afán es intentar enderezar los troncos del mundo animal tanto como los del vegetal<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Liz Perales, "Alonso de Santos sube de nuevo a escena la tragedia de los jóvenes", pág. web cit.

<sup>62</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 140.

<sup>63</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 40.

En el mismo sentido, si los geranios se utilizaron para transmitir el paralelismo entre un salvajismo y otro, se emplearon, además, como metáfora de la realidad vivida por Berta y por los jóvenes protagonistas. Así, Berta se ha resistido a las calamidades de la vida al igual que un geranio que aún sigue con vida. Es más, para cambiar al mejor la situación lamentable de los sobrinos usará con ellos el cariño exactamente igual que lo que está haciendo ahora con sus geranios. Así monologa la Tía:

Berta. (*Coge un tiesto donde aún hay parte de geranio con vida*). Tú has resistido a todo, como yo... Medio seco, negro por dentro de la contaminación y la sociedad, apagado, sin alegría... Pero ¡vivo! (*Lo riega*). Deberías haber nacido en un buen invernadero y no en un barrio como éste... (*Tira a la basura las ramas de otros geranios secos*). Ya estoy aquí yo, para regaros, y cuidaros, y hablaros, que es lo que más necesitáis para vivir, como todo el mundo: cariño<sup>64</sup>.

Este último entender nos lo refuerzan y sostienen así las siguientes palabras de César Oliva en las notas y llamadas de atención de su edición de la obra:

Este monólogo tiene la gracia de estar justificado, en lo que respecta al siempre curioso tema de verosimilitud, por hablar Berta a las plantas, cosa que, se dice, es necesario para estimular su crecimiento. Además de que, en este momento, sus plantas subrayan el estado de desolación de la casa<sup>65</sup>.

Con el paso del tiempo vemos cómo, con la atención y el cuidado de la Tía Berta, los geranios obtendrán otra forma mucho mejor que la que presentó el autor al principio de la obra. Así, en la escena primera de la segunda parte, según comenta nuestro autor, "*los geranios han mejorado y están más crecidas*"<sup>66</sup>.

Ahora viene el turno de la casa en la que viven los protagonistas de la obra. Una vez levantado el telón de la obra, Berta se sorprende por el pésimo estado en el que se encuentra la casa. Lo refleja así el autor en la acotación inicial: "*Entra Berta retirando la llave de la cerradura. [...] Lleva una bolsa de viaje y una maleta pequeña. Se queda parada viendo cómo está el cuarto*"<sup>67</sup>. Poco después, el diálogo de la Tía con su sobrina y sus reacciones resaltan una vez más la situación desastrosa que muestra la casa:

Berta. ¿Qué ha pasado aquí? (*Mira, desolada, el aspecto sucio y caótico de la casa*). ¿Ha habido un terremoto?

Bea. No... La mesa, que se ha roto. (*Trata de sujetarla colocando una pata ladeada*). Y que está todo sin arreglar... (*Recoge unos papeles del suelo*). Como no sabíamos que venías...

Berta. Ya, eso no hace falta que me lo jures.

*Mientras hablan, Bea arregla el desorden lo mejor que puede: mete la basura en una bolsa que lleva a la cocina, guarda la ropa sucia en un cesto, etc.*<sup>68</sup>

<sup>64</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., págs. 140-141.

<sup>65</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 140, nota 19.

<sup>66</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 169.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, pág. 134.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, pág. 35.

Así que, en menos de un día desde la vuelta de la Tía, la casa cobrará una nueva imagen. Así lo muestra Alonso de Santos a partir de la tercera escena: *"El día siguiente al mediodía. [...] Estamos en el salón-comedor, que está ya limpio y arreglado..."*<sup>69</sup>. El autor vuelve a advertirnos, en la escena segunda de la segunda parte, que la forma de la casa se ha mejorado mucho con la vuelta de Berta: *"Salón-comedor de la casa, mucho más arreglado y limpio que en la primera parte. Unas flores en un jarrón y un par de plantas en rincones, dan un aspecto totalmente diferente a la habitación"*<sup>70</sup>.

Volvamos a la primera parte donde, aparte del arreglo del caos inicial, ahora la casa cobrará su valor original de lugar de convivencia en el que se reúnen como una familia Berta y sus sobrinos para comer juntos y, además, para hablar sobre los asuntos de capital importancia. Recordamos cómo, en la escena quinta, se mostró Berta defensora ferviente de esta misma casa en la llamada desafiante del presidente de la comunidad que reveló el disgusto de los vecinos por la Tía y sus sobrinos marginales.

Como señalamos un poco arriba, Berta decidió armarse por el cariño para poder hacer frente a su conflicto de relación con los sobrinos. Sin embargo, la terquedad de Raúl y su violencia, envuelta por palabras malsonantes, acabaron pronto este encuentro cariñoso y humorístico, en su principio, pero violento y desgarrador, en su final:

Raúl. *(Se levanta y tira el plato de un golpe)*. ¡Mira, déjame en paz ya! ¡Joder!  
*(Todos se levantan. Bea grita)*.

Berta. ¡No! ¡No te voy a dejar en paz! *(A Mario)*. ¡Ni a ti tampoco! ¡Yo también sé gritar! ¡Y decir "joder", "puta madre" y "dar por culo"! Es muy fácil eso. ¡Y tirar el plato!

*Berta le tira el plato. Raúl lo esquiva y Bea intenta recogerlo.*

Raúl. *(Va hacia ella)*. ¡Si me da con el plato le pego una hostia...!

Mario. *(Sujetándolo)*. ¡Venga ya Raúl...! ¡Estáte quieto! ¡Para ya...! ¡Basta! ¿No?

Berta. ¿Qué pasa? ¿Vas a pegarme a mí también? ¿Es lo que te gustaría? Pues venga, hazlo. ¡Dame! ¿Te traigo una cadena o un palo para que me des en la cabeza? Ya sé que sabes pegar a la gente, y cuanto más mayor y más débil, mejor. Lo difícil en esta vida no es eso. La violencia la aprenden hasta los perros, de fácil que es.

Raúl. *(Cada vez más descontrolado)*. ¡Pero mecagüen la puta! ¡La tía de los huevos, que tiene que quedar encima!

Mario. *(Llevándose la puerta)*. ¡Venga, vámonos a dar una vuelta! Otro día hablamos... Venga, vámonos...<sup>71</sup>

Inmediatamente después, Berta procura tocar todas las posibles puertas para así conseguir salvar a Mario y Raúl del apuro en que están metidos. Así, en la escena cuarta, visita al Comisario en su despacho y le pide perdón por su anterior comportamiento grosero, preparando así el camino hacia una disculpa al futuro arresto de sus sobrinos varones. Sin embargo, se enfrentan al máximo sus metas para que se sumerja una vez más Berta en su conflicto social. En este mismo encuentro vemos cómo encarnan ambos personajes dos opiniones totalmente diferentes y distantes: plasma el Comisario, de un

<sup>69</sup> Ibíd., pág. 144.

<sup>70</sup> Ibíd., pág. 174.

<sup>71</sup> Ibíd., pág. 150.

lado, la opinión generalizada de la sociedad española que culpa de *salvajes* a una gran parte de la juventud marginal por su violencia sin buscar en los principales motivos de la cuestión, mientras representa Berta, de otro, la de las pobres familias que cae en su suerte hijos con tales características. Veámoslo:

Comisario. Lo único que sé es que gente así está mejor en la cárcel que mandando personas al hospital. O al cementerio.

Berta. Haré lo que pueda para que no vayan a la cárcel, se lo aseguro. La cárcel es el infierno, no sé si lo sabe usted, que ha mandado tantos a ella. Lo que pasa es que usted está de ese lado de la mesa, y yo de éste.

Comisario. Lo siento. En este caso no pienso como usted. Y no voy a mover un dedo para que esos angelitos anden sueltos partiendo la cabeza al primero que pillen.

Berta. Usted lo tiene todo muy claro: los buenos a un lado, los malos, los que "nacen así" según usted, al otro, y a encerrarlos en la cárcel como a animales, o a matarlos para que nos dejen vivir en paz<sup>72</sup>.

#### III. 4. 4. La incertidumbre.

Después de la muerte de sus padres, los jóvenes protagonistas de la obra, Beatriz, Mario y Raúl, se quedaron bajo el cuidado de su Tía Berta que resume así su propia historia: "No me cuentes la historia de tu casa que me la sé de memoria. Si alguien ha estado siempre echando una mano he sido yo"<sup>73</sup>. La Sobrina se vio contaminada por la droga; no solamente la tomaba, sino que, además, traficaba con ella. La policía ha encontrado en casa de Berta una cantidad de droga, asunto por el cual la han cogido como culpable del delito. Así que Berta tuvo que pagar con su encarcelamiento lo que en realidad habría que hacer la Sobrina. Es más, después de salir de la cárcel, choca Berta con el posible arresto de Mario y Raúl a causa de su actividad delictiva y se pertenencia a los *skin-heads*. ¿Podrá, entonces, la Tía poner a sus sobrinos en el camino recto y proclamar las normas decentes de la sociedad española de fin de milenio? Esta es la incertidumbre general que atraviesa toda la obra.

La verdad es que Berta aprendió de las desgracias que sufrió a lo largo de su vida pasar páginas y seguir adelante mirando hacia el futuro con optimismo y esperanza. En la obra, la Tía demostró que se dota de un optimismo que le confiere abrirse a un mundo que mira hacia el futuro y no hacia pasado ni presente dolorosos. En la primera escena de la obra, decía la Tía: "Hay veces que es mejor reírse para no llorar"<sup>74</sup>. Y, antes del final de la primera parte, vuelve a repetir la misma idea: "Oye, que vengo de la cárcel, no de un balneario de tomar las aguas. Lo único bueno que tiene estar allí metida es que aprendes a convivir con todas las desgracias de este mundo"<sup>75</sup>. Si añadimos a esto, también, su cariño y esperanza, captaremos las tácticas y estrategias que piensa utilizar en su empeño y deseo de regenerar a sus sobrinos. Según César Oliva:

---

<sup>72</sup> Ibid., pág. 158.

<sup>73</sup> Ibid., pág. 162.

<sup>74</sup> Ibid., pág. 139.

<sup>75</sup> Ibid., pág. 162.

En *Salvajes*, la línea del deseo no es otra que la de una regeneración, empujada por Berta, y nunca conscientemente secundada por sus sobrinos. Es lo que ella desea a toda costa, pues procede de su experiencia en la cárcel, y sabe mejor que nadie que ésta no es la solución. [...]. Por eso, la posición de Berta se sitúa entre el orden que desea y el desorden en el que vive, eje destinador-destinatario de actantes que se inscriben en la línea de la ideología, en medio del cual se sitúa la utopía del objeto: el bienestar, la normalidad de vida, la razón, la sensatez, cosas inalcanzables para esa juventud de *salvajes*<sup>76</sup>.

Empecemos por la sobrina mayor, Beatriz. Desde el principio, confiesa a su Tía su arrepentimiento de la prostitución y de la droga, razón esta última por la cual Berta pasó una temporada en la cárcel sin merecerlo. Dice Bea: "Soy camarera. Lo otro lo he dejado, tía. Te lo juro"<sup>77</sup>. Es de observar que la realidad se contradice siempre con la confesión de Bea que, en el momento de regreso de su Tía, estaba en la cama con un cliente del club en que trabaja como chica de alterne. Es más, toda la escena final de la primera parte de la obra presenta el mísero cuadro que encarna la joven marginal que sigue manteniendo tratos con dos delincuentes, Charly y Nono, quienes afirman a su Tía y al espectador-lector que no abandonó del todo el mundo de la drogadicción: traficar y, además, ponerse. En la parte final de esta escena, Alonso de Santos dibuja cómo fracasa el deseo de Berta de arreglar a su geranio humano, o sea, a su sobrina Beatriz:

*Se abre la puerta de golpe y aparecen de nuevo Charly y Nono. Berta tiene el geranio en sus manos.*

Charly. ¡Un momento, señora, que no pasa nada! Sólo venimos a traer esto a ésta... (*A Bea*) ¡Toma, te hemos subido un poco para que veas que somos legales! (*Le ofrece una papelina. Bea no se mueve.*)

Nono. Con esto te arreglas el cuerpo hasta mañana...

Charly. Me lo has pedido, ¿no? ¡Toma, cógelo...! O la tiro, tú veras... (*Bea se acerca y lo coge*). Pero mañana el dinero sin falta, no se te olvide... [...].

*Salen los dos riéndose. Bea, cierra el puño apretando dentro la papelina, y luego su cuerpo se encoge en un gesto de vergüenza y dolor.*

Berta. Lo habías dejado... si fuera tan fácil arreglar a una persona como se arregla un geranio...

*Deja el geranio que tenía en sus manos, con un gesto de impotencia...*<sup>78</sup>

En cuanto a los sobrinos varones, Mario y Raúl, encontramos que la Tía Berta sí que los defiende como puede para salvarlos de la cárcel —por ser la única persona de la casa que lo probó— pero no consiente, al mismo tiempo, sus actos violentos y brutales. Al igual que el mísero cuadro de Bea, vemos, además, otro plasmado por Raúl que lo dibuja así Alonso de Santos al final de la tercera escena de la primera parte. Después de su enfrentamiento con Raúl, vemos cómo se siente impotente la Tía Berta en su intento de regenerar al joven marginal.

*Abre Mario la puerta de la calle y se lleva a Raúl a la fuerza, mientras éste sigue diciendo tacos lleno de violencia, como si le hubieran dado cuerda.*

Raúl. ¡Mecagüen la hostia...! ¡Cojones...! ¡Su puta madre...!

<sup>76</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 39-40.

<sup>77</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 138.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, págs. 167-168.



*Salen los dos hermanos y cierran la puerta. Berta se siente agotada de impotencia. Bea recoge los platos y la comida caída al suelo*<sup>79</sup>.

Por esto mismo, tendió Berta, en la escena quinta, a limpiar y salvar la casa de toda la parafernalia especial que sus sobrinos tienen por sagrada, creyéndose que con ello se alejarán de la violencia callejera y social que ellos plasman. Lo muestra así Alonso de Santos en la siguiente acotación:

*Bea. (Deja el auricular sobre la mesa y se va hacia su habitación, cruzándose con su tía que trae en sus brazos, del cuarto de Raúl, toda una parafernalia de símbolos de las cabezas rapadas: cruces gamadas, banderas, puños americanos, revistas, etc.). ¿A dónde vas con eso, tía?*

*Berta. No quiero esta basura en mi casa*<sup>80</sup>.

Con el transcurso de los acontecimientos de la obra, encontramos que son mucho más abiertos a la regeneración Beatriz y Mario, pero no Raúl cuya cabeza estaba llena hasta los tuétanos de las ideas de cabezas rapadas. En muchas ocasiones hemos visto cómo él reaccionó violentamente a los diálogos pacíficos de su Tía y, además, cómo se enfadó mucho simplemente porque ésta tiró a la basura los símbolos de su grupo y tribu neo-nazí. Alonso de Santos hizo que la valoración del asunto sea puesta en boca de Beatriz, uno de esos jóvenes marginales:

*Bea. Raúl está mal de cabeza, tía. De verdad, Mario, no. Mario no sé por qué hace esas cosas. Por ir con Raúl, lo más seguro, pero Mario no es así. De Raúl me creo cualquier cosa, tía. No sabes la de veces que me ha dado a mí, por lo que sea... Y desde que se ha juntado a éstos está peor. ¿Has visto el tatuaje que se ha hecho en el hombro? "Odio y violencia", pone. Están como cabras... Y todo lo que tiene en su habitación... Mario no es así, tía. Ni yo*<sup>81</sup>.

En efecto, el grado de resistencia de la tía Berta empezó a reducirse ante todas las desgracias que se interponen en su camino. Lo demuestra esta pequeña alusión:

*Berta. No sé que vamos a hacer, la verdad.*

*Bea. (Sale de la cocina). ¿Con los vecinos?*

*Berta. ¡Con todo! (Coge la plancha y una manta, y se la da a Bea, que la extiende en la mesa). Raúl y Mario se van a pasar unos años en la cárcel si no ocurre un milagro. (Va hacia el interior)*<sup>82</sup>.

La puerta que abrirá la esperanza a la Tía será el Comisario. Aunque ella intentó abusar de su amistad y pedirle ayudas en el caso de Mario y Raúl —cosa que él rechazó rotundamente en la primera parte, mostrándose como indicamos muy en contra de ayudar a unos criminales— será el propio Eduardo Campos quien le ayuda a Berta en la regeneración de los sobrinos. En la escena tercera de la segunda parte de la obra, llama el Comisario a los tres jóvenes marginales a su despacho y les pone al corriente de la grave enfermedad cardíaca de su Tía. Este asunto ayuda a que ellos progresivamente

<sup>79</sup> *Ibíd.*, pág. 151.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, págs. 159-160.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, pág. 151.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, pág. 161.

cambien de sus actitudes antisociales. Así que toda la escena tercera de la segunda parte revela que ya existe, por lo menos, una normalidad en la casa.

Sin embargo, ocurre lo inesperado. Los dos delincuentes de la primera parte, Charly y Nono, invaden contra la casa de los protagonistas para ajustar las cuentas pendientes con Beatriz y llevan consigo la televisión. De pronto se produce una pelea entre ellos, de un lado, y Mario y Raúl, de otro, que termina con la vida de este último. Veamos cómo lo dibuja Alonso de Santos:

*De pronto se desencadena la violencia. Bea se aparta como puede de Charly; Mario se tira contra él y pelean, mientras Nono sale corriendo con la televisión. Raúl se tira contra Charly ayudando a su hermano, y de repente se aparta sujetándose el costado izquierdo, mientras Charly sale corriendo y Mario detrás*<sup>83</sup>.

Sí muere el sobrino menor de Berta en uno de los actos de la violencia, que siempre abrazaba a lo largo de toda la obra, aunque esta vez en defensa de su hermana. Creemos que Alonso de Santos quiere decirnos que si la esperanza y la ley no ayudan a esta imposible regeneración, entonces viene la muerte. Como murió la abogada en *Yonquis y yanquis*, murió en *Salvajes* Raúl. Terminaron las dos tragedias con la muerte de uno de sus personajes y, con ello, subraya una vez más Alonso de Santos su denuncia del sistema sociopolítico de fin de milenio que no quiere encontrar urgentes soluciones o "huecos" a sus ciudadanos que terminarán, como refleja Víctor Viraldell, o en yanquis o en salvajes. Según sus palabras:

A pesar de que la buena intencionalidad de Alonso de Santos sea la de describir "el fenómeno de la violencia en nuestra dura, cruel e injusta sociedad actual", la obra se queda en un repaso de tópicos, cayendo en una dualidad extrema donde los personajes no tienen salida, donde parece decirnos Alonso de Santos que no existe solución, que el determinismo es el que manda en esta sociedad, aunque ¿será verdad? ¿será que, como decía Ortega, que yo soy yo y mis circunstancias? ¿puede el hombre, en un sentido general, escapar de su propio determinismo? A pesar de que las respuestas a estas preguntas se nos escapan, una posible, no sé si válida ni exclusiva, sería que ni el sistema mismo quiere que estos personajes (o personas, en el caso de la realidad) escapen, porque necesita de ellos, necesita chivos expiatorios que justifiquen sus medidas represivas, ya que este sistema no es capaz de solucionar problemas, en cambio le es más fácil usarlos como ejemplos de lo que no debe ser la sociedad, su sociedad conservadora y neocapitalista, porque si escapas a sus leyes ya sabes en lo que te puedes convertir: en yanqui y salvaje<sup>84</sup>.

Al final, podemos decir que fracasó la meta de la Tía de regenerar a sus sobrinos; lo demuestra literalmente la muerte de Raúl. Con ésta pudo haber terminado esta obra como muestra Javier Villán con los siguientes términos: "La escena última de la terraza no sé si era necesaria teatralmente, mas quita hierro al desasosiego esencial, a la dureza y la sangre que nos ha salpicado antes"<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, págs. 189-190.

<sup>84</sup> Víctor Viraldell, *"Yonquis y yanquis / Salvajes"*, revis. cit., pág. 10.

<sup>85</sup> Javier Villán, "Salvajes e inocentes", *El Mundo*, 4 de octubre de 1998, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1998/10/04/cultura/504975.html>, (último acceso el 20 de octubre de 2009).

No obstante, de la muerte de Raúl nace deseo propio de los otros dos hermanos de regenerarse. Así que Tanto Beatriz como Mario se deciden cambiar como lo cuenta así su Tía de la siguiente forma:

Berta. ¿Bea y Mario? Imagínese... Han envejecido veinte años cada uno de estos días. Y así, tan de pronto... Los primeros días no se lo podían creer... No están en casa. Bea se marchó a una granja a desintoxicarse. Parece que está decidida de verdad. Y Mario se ha ido a vivir con una chica con la que salía<sup>86</sup>.

Además, para completar el cuadro de la esperanza dibujada en la escena final de la obra, Berta acepta emprender con Eduardo Campos un largo viaje al Capo de Buena Esperanza. Dice Javier Villán en su crítica favorable de la obra:

Si esta obra no acabara funcionando, como se dice en la jerga de la farándula, confirmaría algunas certezas que nos atribulan sobre la salud moral de esta sociedad. O, por lo menos, sobre la vitalidad intelectual de esta sociedad. Alonso de Santos hace un teatro ético, duro y sin contemplaciones. La marginalidad, la violencia no como un fenómeno metafísico, sino como segregación de una sociedad injusta. Si esta denuncia de las estructuras del sistema es inherente al teatro de Alonso de Santos, aquí está explícita en el conflicto y la tensión dialéctica entre la ley y la necesidad. Hay en Alonso de Santos una piedad indisimulada por sus personajes, por todos, incluidos los más salvajes y mezquinos. Y hay también un fondo de esperanza en el hombre, una invitación al sosiego<sup>87</sup>.

### III. 5. Subtramas.

En *Salvajes* —que, como hemos señalado al principio de nuestro estudio, en 2001 y con el mismo título fue llevada al cine en una película dirigida por Carlos Molinero— como en tantas obras de Alonso de Santos, se resaltan en líneas generales temas graves que atañen a la realidad más cercana y cotidiana del espectador-lector, pero entre líneas laten otros mucho más graves como los del racismo, la diferencia, el salvajismo y, en menor grado, la inmigración y la corrupción de los policías. Según F. Gutiérrez Carbajo:

El realizador de *Salvajes*, más que una traducción, lleva a cabo una interpretación de la obra teatral homónima de Alonso de Santos, en la que, como ya resulta habitual en el dramaturgo vallisoletano, la realidad—incluso la que parece más próxima y cotidiana— entraña siempre múltiples pliegues, de los cuales sólo algunos emergen en una primera instancia perceptiva<sup>88</sup>.

Como hemos venido señalando, la trama general de esta obra gira en torno a la relación de Berta con sus tres sobrinos a los que cuida desde la muerte de su madre. La Tía sale de la cárcel por buena conducta con el sincero deseo de intentar regenerar a los protagonistas jóvenes contaminados por las lacras del fin del siglo pasado: desempleo, drogadicción, prostitución, violencia y racismo. Pero, con la trama principal de la obra guardaron estrecha relación otras tres subtramas mostradas así según Cesar Oliva:

<sup>86</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 192.

<sup>87</sup> Javier Villán, "Salvajes e inocentes", pág. web cit.

<sup>88</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, "Carlos Molinero y su interpretación filmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos", revis. cit., pág. 174.

Podemos hablar, pues, de: a) acción principal: intento de regeneración, a la cual se añaden tres subordinadas; b) intercesión en el caso del Comisario, y correspondiente deseo de éste de que Berta le ponga sus inyecciones; c) deuda de la sobrina Bea con Charly y Nono; d) actividad como *skin* de los sobrinos. Como vemos, todas estas acciones secundarias guardan estrecha relación con la principal<sup>89</sup>.

### III.5.1. Subtrama de los jóvenes *skin-heads*, Mario y Raúl: (Desempleo y violencia).

Esta subtrama es de capital importancia ya que tiene, como se ha señalado, un gran cometido de la trama principal. Los dos sobrinos varones están acusados de agredir brutalmente a un indigente africano, causando que tenga que ingresar en el hospital con graves heridas, lo cual hace sumergir a Berta en el conflicto social que hemos referido.

Mario y Raúl se muestran en esta obra como nuevos ultraderechistas. Los dos protagonistas jóvenes encarnan de carne y hueso la violencia urbana y social que caracteriza a los grupos llamados *los skin-heads* o cabezas rapadas. Estas "tribus" o "bandas" las mueven los sentimientos de xenofobia, diferencia, intolerancia, salvajismo, racismo, odio y/o miedo al otro. Con "*su cabeza que está completamente rapada*", una "*música «ska» muy alta*" y una parafernalia de "*cruces gamadas, banderas, puños americanos, revistas, etc.*"<sup>90</sup>, se presentan la forma externa y los símbolos especiales que adoran los *skin-heads*. Asimismo, en la escena segunda de la segunda parte, Alonso de Santos describió su indumentaria especial: "*Raúl desaparece un momento y regresa con la cazadora de Mario, un pasamontañas y un bote de béisbol*"<sup>91</sup>.

En efecto, lo absurdo de estos procedimientos y lo maligno de las calañas de estos marginados no sólo fueron revelados y mostrados por nuestro autor en escena sino que fueron puestos en la boca de los propios personajes para destacar la falsedad de lo que ellos creen y plasman. En más de un ocasión de la obra redefine Alonso de Santos por boca de Raúl los fundamentos que justifican sus acciones y comportamientos: "Si no viniera aquí a joder toda esa gentuza, los moros, los negros y su puta madre..."<sup>92</sup>. En otra ocasión vuelve a resaltar la misma idea: "*(Echando comida en su plato)*. Esto lo hacen de ratas los chinos que son unos cabronazos. Sí, es verdad. Y a los que se mueren de ellos, los deshacen en trocitos... y ya tienen cerdo agridulce. Y el pasaporte se lo dan a otro, y como son todos iguales, se viene otro chino a joder aquí"<sup>93</sup>. En la tercera, se muestran así sus actitudes narcisistas. Dice refiriéndose al pobre nigeriano: "¡Que se queden en África y se pongan el gorro allí, con los monos...! Que vienen aquí a quitarnos el trabajo y a llenarnos de piojos"<sup>94</sup>.

<sup>89</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 34.

<sup>90</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 144-144-160.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, pág. 178.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, pág. 149.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, pág. 187.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, pág. 178.

Estos procedimientos y creencias carecen de explicación y justificación para Eduardo Campos quien comenta: "¿Cree de verdad que un pobre negro, que vive de vender tabaco en el metro, se va a atrever a meterse con una banda de vándalos como ésos?"<sup>95</sup>. El propio Mario, con la intención de abandonar esta actividad delictiva, desmiente los fundamentos de su propio hermano: "Anda y que te folle un gorila... A quién iba a quitarle el trabajo ése, con la pinta que tenía"<sup>96</sup>. Resulta totalmente curioso y, al mismo tiempo, contradictorio con las creencias de Raúl que, una vez levantado el telón de *Salvajes*, su hermana esté en la cama con un sudamericano, Roco, a quien aquél pretendió agredir en la segunda parte de la obra:

*Suena el timbre. Mario entra rápido en la cocina. Raúl tira el pasamontañas y el bate al sofá. Abre y aparece, al otro lado de la puerta, Roco.*

Roco. Oíme, ¿está tu hermana?

Raúl. *(Le coge del cuello apretándolo contra la puerta)*. ¡Te voy a dar una hostia, sudaca de mierda...!

Roco. ¡Oye! ¡Que yo no te he hecho nada...!

Raúl. *(Golpeándolo contra la puerta)* ¡Si te vuelvo a ver con mi hermana te saco las tripas, cabrón!

Bea. *(Viene corriendo del descansillo exterior)*. ¡Raúl! ¡Suéltalo ahora mismo! ¡Que lo sueltes! ¿Me oyes? *(Consigue, empujándolo, que lo suelte. A Roco)*. Vámonos... *(A Raúl)*. ¡Estás completamente loco...! *(Sale con Roco)*<sup>97</sup>.

Estas falsas creencias les obligaron, como acabamos de ver, a los dos jóvenes marginales a golpear brutalmente a otro pobre marginado, a un indigente africano, que no tenía más culpa que ser de otro color. Este último sentido nos lleva a señalar otra faceta de la realidad del fin de siglo pasado abordada por Alonso de Santos en esta obra, la inmigración. El autor de *Salvajes* resalta su simpatía y solidaridad con los extranjeros e inmigrantes indigentes que vienen a España para trabajar y traer a los suyos. Lo refleja así con las siguientes palabras Eduardo Campos:

Comisario. Es posible, pero desde luego el que no tenía la culpa de nada es ese hombre, al que han dejado medio muerto por la única razón de ser de otro color. Ha venido desde Nigeria. ¿Se imagina cuántas calamidades habrá tenido que soportar para llegar hasta aquí, con el único sueño de encontrar un trabajo y poder traer a su familia...?<sup>98</sup>

Sobre los procedimientos racistas de estos cabezas rapadas o los *skin-heads*, marcados por la xenofobia, la diferencia y el odio al que no sea español muestra F. Gutiérrez Carbajo las siguientes palabras:

Alonso de Santos, que, como se ha señalado, redefine en escena lo absurdo de estas formas de proceder, tiene buen cuidado en explicitar, por boca de los propios personajes, que tales conductas están basadas en configuraciones degradadas del individuo<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, pág. 157.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, pág. 178.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, págs. 179-180.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, págs. 157-158.

<sup>99</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, "Carlos Molinero y su interpretación filmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos", *revis. cit.*, pág. 175.

En nuestro anterior estudio de *Trampa para pájaros* aludimos a que ésta estaba relacionada con *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* en lo que atañe al uso de la violencia por parte de sus protagonistas. No obstante, pese a los diferentes puntos de vista con que se trató y se abordó la violencia en estas tres obras, la verdad es que sus protagonistas marginados se mostraron como producto de un largo proceso evolutivo condicionado por las fuerzas sociales de la cultura. Así que ni el ex policía Mauro; ni los jóvenes Ángel, Mario, Raúl; ni tampoco Charly y Nono, son instintivamente violentos. Las semillas de la violencia por la que están acusados todos se cultivaron y se desarrollaron durante los primeros años de su vida. Después, se nutrieron y, asimismo, crecieron condicionadas por las circunstancias rígidamente educacionales, en el caso de Mauro, y totalmente adversarias, en el caso de los demás personajes referidos. Sólo en el caso de Mauro, dados los frecuentes viajes al pasado de su memoria, se ha hecho hincapié al desarrollo de la violencia durante sus años de infancia y adolescencia familiares y, además, durante los de su profesión como policía. En los demás casos, se mostró el uso de la violencia como fruto de la mísera situación circundante que tienen los personajes a su alrededor. En común, en uno y otro caso, Alonso de Santos quiere transmitirnos la idea de que el uso de la violencia se adquiere y se aprende.

Así que si Alonso de Santos, en *Salvajes*, demuestra, por un lado, la estupidez y el sinsentido del salvajismo y la violencia neo-nazi protagonizados por Mario y Raúl, denuncia, por otro, la indiferencia y negligencia del sistema sociopolítico español de fin de milenio que no consiguió proporcionarles oportunidades de trabajo como apunta así la hermana de estos cabezas rapadas: "Si tuvieran un trabajo decente no estarían todo el día en la calle con esas bandas, que les meten esas ideas en la cabeza"<sup>100</sup>. Un gobierno que está sumergido del todo en la corrupción y el robo como sentencia así Raúl, uno de los marginados del sistema: "Y si la he robado, ¿qué? Más roba el Gobierno"<sup>101</sup>.

### III. 5. 2. Subtrama de la joven yonqui, Beatriz: (Droga y prostitución).

Muere Raúl en la escena penúltima de la obra a mano de Charly y Nono, los dos delincuentes con quienes mantenía la joven marginal tratos graves. Además, por culpa de ella su Tía pasó una temporada en la cárcel sin merecerlo. Así, al igual que la anterior, esta subtrama tuvo, también, un papel decisivo en la trama principal de la obra.

Como se ha señalado, desde el principio de la obra, la joven marginal confesaba a Berta su abandono de la droga y de la prostitución, dos mundos que no conducen a ninguna salida según califica la Tía: "Por eso no quiero que sigas así, porque conozco ese camino donde estás metida y sé que por ahí no hay salida"<sup>102</sup>. No obstante, la realidad siempre demostraba su faceta contraria, de modo que Bea seguía el oscuro

<sup>100</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 161.

<sup>101</sup> Ibid., pág. 187.

<sup>102</sup> Ibid., pág. 162.

camino de ambas lacras. Recordamos cómo la configuró nuestro autor en la acotación inicial con uno de los clientes del club en que trabaja como chica de alterne. Además, los vecinos se quejaron por verla subir a casa con hombres. A Berta no le gustó que su sobrina siguiera trabajando en sitios como estos: "Hay otros trabajos...O buscas un hombre como es debido, y te casas como Dios manda"<sup>103</sup>. Tampoco le sirvieran de excusas las dificultades, que sufrió la joven marginal a lo largo de toda su vida, para que siga metiéndose ésta en el mundo de la droga.

Este último sentido se enfoca al máximo por nuestro autor al final de la primera parte. Bea estaba en una gran deuda con Charly y Nono por haberles comprado droga, dinero que no les pudo pagar hasta el momento de la acción. Y, para que no les vea su Tía, subió con ellos a la terraza para pedirles esperar. En este encuentro, se muestra el mísero mundo de la droga y la prostitución en que está sumergida la joven marginal:

Charly. Mira, tía, te estás pasando cantidad. Vende lo que sea, róballo, o haz horas extras follándote al personal, pero saca la pasta de donde sea o te vas a acordar de nosotros. (*Le coge violentamente*). Está buena, ¿eh, Nono? ¿Te la quieres tirar?

Nono. Sí, para que me pegue el sida o algo peor, la puta esta. [...].

Charly. Te voy a pisar la cabeza como al tiesto si no nos das el dinero, pero ya. Bajas a tu casa y te subes lo que puedas. ¿Está claro, gilipollas? (*Le sujeta la cara*).

Bea. ¡No, por favor! ¡En la cara no, que tengo que trabajar!<sup>104</sup>

En su tratamiento del mísero mundo de la droga y de las desgracias que sufren las familias que tienen en casa un hijo que se drogue, Alonso de Santos no se olvidó de revelarnos todos los pliegues que entraña esta faceta fea de la realidad, es decir, la corrupción de los policías. Así lo dibujan Berta y Bea:

Berta. ¿Cuánto les debes?

Bea. Cuatrocientas mil. Casi todo lo del año pasado, antes de dejarlo...

Berta. ¡Cuatrocientas mil pesetas! ¡Casi medio millón! ¡Dios mío! ¿Cómo cuesta tan caro eso? Encima de que os mata es carísimo.

Bea. Es por la policía. Si no estuviera tan perseguida sería mucho más barato. Así es un negocio para mucha gente. Los que la traen, a los que dan dinero para que la dejen pasar, todos los que están pringados en eso...<sup>105</sup>

Recordemos que Alonso de Santos siempre lanzaba en toda su producción teatral muchas denuncias a varios de los hombres de policía y a la corrupción que cometen en su trabajo. Acabamos de verlo ahora en el parlamento de Bea y Berta y, además, lo demostró Mauro en *Trampa para pájaros*, que ya hemos estudiado antes.

Hablando todavía de la droga, podemos decir que si Alonso de Santos la abordó anteriormente en *Bajarse al moro* desde el ángulo de la comedia, aquí en *Salvajes* y, además, en *Yonquis y yanquis*, la trató desde el lado más oscuro de la tragedia. En todos

<sup>103</sup> Ibid., pág. 162.

<sup>104</sup> Ibid., pág. 165.

<sup>105</sup> Ibid., págs. 166-167.

los casos, nuestro autor se muestra más próximo a la realidad trascendente y actualidad de su sociedad. Esto mismo lo afirma Alonso de Santos con las siguientes palabras:

O quizá porque políticamente en los 80 se era muy optimista, con los porros y todo eso. Lo que en los 80 eran comunas, ahora es sida, lo que eran drogas alegres ahora es muerte, lo que eran ideas revolucionarias ahora es una sociedad plana. Y a lo mejor he sido un espejo de esa época<sup>106</sup>.

Miguel Medina Vicario ratifica así las palabras Alonso de Santos, colegas en la RESAD, con los siguientes términos.

Creo que este estudio refleja con claridad la relación entre autoría española y actualidad. Existen al menos una veintena de obras que aluden a la droga. La realidad española es próxima a los autores. [...]. José Luis Alonso de Santos comenzó en *Bajarse al moro* tratando el tema desde la óptica de la comedia; hoy *Yonquis y yanquis* [y, también, *Salvajes*] se perfilan en el territorio del drama, con tintes trágicos<sup>107</sup>.

Volvamos a Beatriz y su continuo aplazamiento de la deuda de Charly y Nono quienes invaden literalmente contra la casa durante el único momento en el que gozaba de serenidad y calma. Vienen los dos delincuentes requiriendo su dinero y llevan a la fuerza la televisión que trajo Raúl a su Tía. La música "ska", que procede de la habitación de los sobrinos varones, nos advierte del presagio de la violencia que está a punto de suceder. Así estalla la pelea que cobrará la vida de Raúl. Veamos cómo lo dibuja Alonso de Santos:

Nono. (*Grita*). ¡De momento nos llevamos la televisión y lo que haya en casa que se pueda vender!  
*Coge la televisión. Se oye una música "ska" que llega desde el pasillo. Salen en ese momento Mario y Raúl, éste con un casete grande en la mano.*  
 Raúl. ¿Qué te vas a llevar qué...? ¡Suelta ahora mismo esa televisión, que te voy a partir la cabeza, maricón de mierda!  
 Berta. ¡Quieto, Raúl, por Dios!  
*Charly sujeta a Bea y los amenaza poniéndole el cuchillo en el cuello. Las frases se oyen tensas y violentas entre la música "ska", que suena cada vez con más fuerza<sup>108</sup>.*

### III. 5. 3. Subtrama de los mayores, Berta y el Comisario.

En contraste con *Yanquis y yanquis* —que ha sido la obra más cerrada en toda producción dramática alonsosantiana, porque en ella no había ninguna salida posible para sus personajes míseros ni tampoco ningún lugar para sus amores y esperanzas imposibles— en *Salvajes*, pese al clima violento que puebla en todos sus rincones y al destino trágico que vio Raúl en la penúltima escena de la obra, sí que hay sitio para la esperanza que demuestran Beatriz y Mario que deciden aferrarse, al final, a las normas

<sup>106</sup> Liz Perales, "Alonso de Santos: Lo público y lo privado deben mezclarse", *El Cultural*, 27/2/2000, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/TEATRO/15176/Lo\\_publico\\_y\\_lo\\_privado\\_deben\\_mezclarse/](http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/15176/Lo_publico_y_lo_privado_deben_mezclarse/), (último acceso el 5 de noviembre de 2009).

<sup>107</sup> Itziar Pascual, "Un estudio evidencia el interés del teatro por el mundo de la droga", *El Mundo*, el 29 de junio de 1995, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/06/29/cultura/49973.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/06/29/cultura/49973.html), (último acceso el 20 de octubre de 2009).

<sup>108</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 189.



decentes de la sociedad española. En esta obra hay, también, sitios para la ilusión, la utopía y, asimismo, para un posible amor, representados todos por la Tía Berta y el Comisario Eduardo Campos. Lo refleja con los siguientes términos F. Gutiérrez Carbajo:

En medio de la tragedia hay sitio en las obras de José Luis Alonso de Santos para el amor, e incluso para la utopía. Es el punto de luz en las tinieblas. El Comisario y Berta, en las condiciones más adversas, son capaces de mantener una relación de adolescentes e incluso, al final, de formular un planteamiento utópico, no ajeno al motivo mítico del viaje. [...]. En contraste con el rostro feroz de la violencia, esos elementos representan la que puede considerarse la cara amable de la vida, la que alimenta la utopía<sup>109</sup>.

Desde el principio, hemos notado que Eduardo Campos se veía colocado en al bando del enemigo para la Tía Berta. A medida que avanza la obra, sabemos que los dos personajes tenían una larga relación vecinal. Según el Comisario: "Nos conocemos hace... No sé... Desde que nos vinimos aquí a vivir, cuando aún no estaban las calles ni asfaltadas"<sup>110</sup>. Entre los dos había, también, otra relación profesional porque ella, por ser una veterana enfermera, fue quien le ponía a las inyecciones que necesitaba. Pese a estas dos relaciones y ante los deberes de su profesión, Eduardo Campos fue el que ordenó en su día el ingreso de Berta en la prisión. Este motivo explica los amagos del disgusto de Berta, una vez salida de la cárcel, al ver al Comisario.

La verdad es que Eduardo Campos estaba muy seguro de que Berta no tenía responsabilidad en el delito: "Berta, le aseguro que aquello fue muy duro para mí. [...]. No era nada agradable imaginármela allí metida, sabiendo que era la última persona en el mundo que merecía estar en la cárcel"<sup>111</sup>. Es más, el hecho de que ella se ingresara en la cárcel y, encima, que esto fuera a sus manos, le causaba un continuo remordimiento. Por esto mismo, intentó más de una vez visitarla allí, asunto que ella rechazaba rotundamente. La actitud opositora y rechazadora de Berta al Comisario continuó aún después de salir de la cárcel y causó el aborto de todos sus intentos de acercamiento a ella, incluso su deseo de que ella le siga poniendo las inyecciones.

El difícil apuro en el que están metidos Mario y Raúl llevó a Berta a visitar a Eduardo Campos en su despacho para pedir su intercesión y ayuda. En este encuentro, el Comisario volvió a verse esclavo de las obligaciones de su oficio y a mostrarse opositor de todos los *salvajes* y *skin-heads* que, según él, nacen así. Con el desarrollo de los acontecimientos, Eduardo Campos será el que ayuda a cambiar la actitud de los sobrinos de Berta. Así que les cita en su despacho y les trata fríamente, informándoseles de la grave enfermedad de su Tía y exigiéndoles paternalmente conseguir que ella se crea la ilusión de vivir en un hogar feliz. El despacho del Comisario fue el denominador común de los dos encuentros, pero de uno a otro se notó una graduada evolución en el

<sup>109</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, "Carlos Molinero y su interpretación filmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos", revis. cit., pág. 176.

<sup>110</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 142.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pág. 142.

personaje, movido antes por el cargo que representa y ahora por el corazón del padre. Creemos que tocaron, de fondo, su corazón las palabras de Berta cuando le hablaba de las actitudes violentas de sus sobrinos: "Si fueran hijos suyos hablaría de otro modo"<sup>112</sup>.

En la terraza de la casa, donde sembraba Berta una colección de geranios, solían verse estos dos personajes, salvo la única vez referida de la comisaría. Este escenario vuelve a ser el lugar asociado con la esperanza y la ilusión que les faltan a los dos por igual. Sabiendo su manía por los geranios, el Comisario le regaló a Berta uno de tipo "malva". En casi todas las ocasiones en que se ven los dos, Eduardo Campos tenía un continuo deseo: pedía que Berta le pusiera las inyecciones, asunto que ella rechazaba siempre con el siguiente pretexto: "Perdone, pero mientras siga policía y siga metiendo gente en la cárcel... [...]. Lo prometí en la cárcel. Y no sólo a los policías. Hice una lista mucho más larga, no crea. A partir de ahora sólo pondré inyecciones a gente como Dios manda"<sup>113</sup>.

A raíz de la muerte de Raúl y ya jubilado, Eduardo Campos le da a Berta toda la razón en lo de su famosa polémica sobre la violencia: "Es posible, aunque he estado pensando mucho estos días en lo que hablamos de estos chicos... No sólo por lo que le ha pasado a su sobrino, sino por todo. Tal vez usted tenga algo de razón y los hayamos ido haciendo así..."<sup>114</sup>. Y para que termine felizmente la obra y, a la vez, aparezca la otra faceta contrarrestada con el clima de violencia y la dura realidad social que llenó todos sus rincones, el Comisario invita a Berta a hacer juntos un viaje a África, al Capo de Buena Esperanza, asunto que acepta ella, permitiéndonos pensar en la permanencia en la vida de la esperanza, la ilusión y el amor. Según palabras de César Oliva:

Como en *Yonquis y yanquis*, también en *Salvajes* la estructura profunda está en directa relación con el sentido de crítica social que plantea Alonso de Santos. Sin embargo, aquí [en *Salvajes*] aparecen elementos que ofrecen cierta apertura a la esperanza, aunque ésta no provenga de la energía de los personajes jóvenes, sino de la irónica senectud de los mayores. Ese viaje final de Berta y Eduardo aparece como un modo de renuncia a la realidad que viven. No hay que olvidar que antes habían confesado que quizás "los hayamos ido haciendo así". El viaje como liberación<sup>115</sup>.

### III. 6. Tiempo.

El tiempo real de *Salvajes* se sitúa durante los años finales del siglo pasado. Así que podemos decir que lo es el de su estreno, sea en Segovia el 28 de noviembre de 1997 o sea en Madrid el 8 de septiembre de 1998. Es claramente definido por el autor en su "Prólogo": "En este final de siglo y de milenio, una serie de fenómenos sociales caracteriza el choque de una parte de la juventud con las estructuras establecidas"<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, pág. 158.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pág. 173.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pág. 195.

<sup>115</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 39.

<sup>116</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo" a *Salvajes*; "Una mirada a la sociedad actual", op. cit., pág. 202.

En el texto de *Salvajes*, encontramos varias referencias propias de la realidad social contemporánea que garantizan la total cercanía del espectador-lector a los sucesos, al ambiente y al tiempo real de la obra. Muestra de esto es lo que mencionó la Tía, en la escena cuarta de la segunda parte, acerca de las amenazas terroristas en centros comerciales famosos y coetáneos como lo es el Corte Inglés: "¡Qué día! He ido a comprar unas cosas y había una amenaza de bomba en El Corte Inglés"<sup>117</sup>. En segunda ocasión, en una de las acotaciones del autor, también en la misma escena, se ha referido a la Comida China: "*Abre y se oye decir: "Comida china"*"<sup>118</sup>. Este asunto si muestra y resalta, por un lado, la popularidad de la que goza este tipo de comidas entre anchos sectores sociales por su bajo costo, abundancia y servicio a domicilio —como vimos en uno de los parlamentos racistas de Raúl referidos anteriormente— asimismo sirve para situarnos, de otro, en el contexto finisecular de la obra.

Al igual de lo que hemos visto en *Trampa para pájaros* y *Yonquis y yanquis*, la disposición del tiempo escénico de la obra se desarrolla de una forma lineal dentro de un período indeterminado de varios días. Dice César Oliva: "La acción ocupa el tiempo indeterminado de varios días"<sup>119</sup>. Empieza *Salvajes* a "*las dos de la tarde del mes de abril*"<sup>120</sup>. En la segunda escena "*han pasado varias horas desde la escena anterior y es ahora media tarde*"<sup>121</sup>. La tercera transcurre "*el día siguiente al mediodía*"<sup>122</sup>. El tiempo escénico de la cuarta escena no está definido por nuestro autor en acotación, pero se supone el transcurso de otros días más desde la escena anterior. En la cuarta escena tiene lugar el encuentro de la Tía Berta y Eduardo Campos en la comisaría donde menciona ésta en su diálogo "he venido a pedirle disculpas por lo del otro día, en la terraza..."<sup>123</sup>, refiriéndose a la segunda escena. De la cuarta escena a la quinta ha pasado "*una hora más tarde*"<sup>124</sup>. La sexta tiene lugar al "*atardecer del mismo día*"<sup>125</sup>.

La primera escena de la segunda parte de la obra empieza por la "*noche, días después. Berta riega los geranios iluminada por la luna y la bombilla que hay sobre la puerta de entrada*"<sup>126</sup>. En esta misma escena se menciona que los geranios, que durante los días pasados se encontraban en un estado lamentable, "*han mejorado y están más crecidos*"<sup>127</sup>. En la segunda escena sólo se cita que "*es de noche y está la luz dada*"<sup>128</sup>, pero se supone el transcurso de un día más que, junto a los demás pasados, permiten que

<sup>117</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 184.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pág. 185.

<sup>119</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 34.

<sup>120</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 133.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pág. 140.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pág. 144.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pág. 154.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pág. 159.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pág. 164.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pág. 169.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pág. 169.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pág. 174.

esté el "salón-comedor de la casa mucho más arreglado y limpio que en la primera parte"<sup>129</sup>. La escena tercera sucede "al día siguiente por la mañana"<sup>130</sup>, mientras que la cuarta tiene lugar al "mediodía"<sup>131</sup> sin que se determine el día. La última escena de la obra ocurre por la "noche, días después"<sup>132</sup>.

El transcurso de estos días lo evidencian los tachones que el Comisario marcaba en el pequeño calendario que tiene sobre su mesa. Se lo cuenta así a Berta: "¿Sabe lo que estaba haciendo cuando entró? (*Va havia el calendario*). Tachando otro día de los pocos que me quedan"<sup>133</sup>. Le vemos así en la escena cuarta de la primera parte donde "se acerca al calendario y tacha un día más"<sup>134</sup>. Mientras que en la tercera escena de la segunda parte "el calendario tiene tachados varios días más que cuando lo vimos la vez anterior"<sup>135</sup>. En la última escena de la obra con Berta y el Comisario sobre el escenario, éste comenta que ya está jubilado: "Bueno, ex policía ya. Me jubilé el jueves pasado"<sup>136</sup>. A diferencia con *Trampa para pájaros* y *Yonquis y yanquis*, en *Salvajes* no se mantiene la unidad aristotélica de tiempo.

### III. 7. Espacio.

Exactamente como *Yonquis y yanquis*, el espacio de *Salvajes* es muy múltiple, variado y, asimismo, determinado por la acción. Así que, en esta obra, Alonso de Santos cambia de lugar con fluidez, permitiendo que sea la acción la que elige el lugar de su desarrollo y transcurso. Según esta nota de César Oliva:

Como es usual en varias comedias de Alonso de Santos, las escenas transcurren en el sitio donde sucede la acción. En vez de forzar a que ésta pase en un único lugar, como en la comedia burguesa tradicional, este autor propone varios espacios, aunque sean de la misma casa<sup>137</sup>.

En esta obra, el espacio es alternado por tres lugares diferentes y distintos: el salón-comedor y la terraza-azotea de la casa de Berta y, además, otro tercero que es el despacho de Eduardo Campos en la comisaría. El primero y el último de estos espacios son lugares cerrados e interiores, mientras que el segundo es abierto y exterior. Dice F. Gutiérrez Carbajo: "En la obra teatral la acción se condensa en dos espacios cerrados: el de una casa de clase media, en el que pueden, a la vez, distinguirse, el salón-comedor y la terraza, y el de la comisaría"<sup>138</sup>.

<sup>129</sup> Ibid., pág. 174.

<sup>130</sup> Ibid., pág. 180.

<sup>131</sup> Ibid., pág. 184.

<sup>132</sup> Ibid., pág. 191.

<sup>133</sup> Ibid., pág. 156.

<sup>134</sup> Ibid., pág. 153.

<sup>135</sup> Ibid., pág. 180.

<sup>136</sup> Ibid., pág. 192.

<sup>137</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 140, nota 18.

<sup>138</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, "Carlos Molinero y su interpretación filmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos", revis. cit., pág. 179.

En estos tres espacios tienen lugar las once escenas de la obra, repartidas y organizadas de la siguiente forma: en el Salón-comedor de la casa familiar transcurren cinco escenas (I, III y V de la primera parte, y II y IV de la segunda); en la terraza-azotea, con un cierto equilibrio, suceden cuatro escenas (II, VI de la primera parte, y I y V de la segunda); y en la comisaría pasan sólo dos escenas (IV de la primera parte, y III de la segunda).

Empecemos por este último, pues mediante la acotación del autor se da una imagen nítida de la situación por la que estaba pasando el Comisario a lo largo de toda la obra. Así lo muestra de una forma tajante Alonso de Santos:

*Despacho del Comisario. Lugar frío y gris. Sobre una pared, el retrato del rey Juan Carlos. Sobre la mesa papeles, un ordenador, teléfono, lámpara y una banderita española con pie de mármol. Al fondo, unos archivadores. En lugar destacado, un calendario con días tachados. Una luz de neón ilumina la escena, sin ventanas al exterior*<sup>139</sup>.

Es un lugar totalmente carcelario y sin posibles salidas al exterior que muestra exacta y realistamente hasta qué punto ha sido el Comisario preso y cautivo de las obligaciones y responsabilidades del cargo que representa. Por culpa de éstas tuvo que mandar a la cárcel a Berta que, según declara él mismo, es la última persona en el mundo que merece estar allí metida. Además, movido por la Ley que siempre plasma tuvo que enfrentarse con ella, en la cuarta escena de la primera parte, rechazando ayudarla en el caso de sus sobrinos varones, amenazados por un posible futuro arresto causa de sus actividades delictivas.

En este mismo espacio tiene lugar su encuentro con los sobrinos de Berta, en la tercera escena de la segunda parte, donde les habla dura y fríamente, al igual que el lugar en el que les cita, y les exige una mentira piadosa para que se crea su Tía Berta la ilusión de vivir en un lugar tranquilo. Hay que tener muy en consideración que Eduardo Campos fue consciente de que su situación estaba marcada por el espacio carcelario y agobiante que siempre le acompaña. Por eso, el duro caso de los sobrinos de Berta era para él el último que, antes de su jubilación, quería resolver humanamente y movido por el corazón y no por la ley. Así que después de la salida de los protagonistas jóvenes, Eduardo Campos *"sigue arrojando, de mal humor, libros y recuerdos a las cajas de cartón"*<sup>140</sup> que contienen y guardan sus objetos como ex Comisario.

Por todas estas mismas razones Eduardo Campos estaba ansioso a la liberación y la evasión de las obligaciones de su cargo. Muestra de ello son los tachones que marcaba en el pequeño calendario que tiene sobre la mesa de su despacho, reflejado con maestría por nuestro autor en la acotación que acabamos de señalar un poco arriba.

<sup>139</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 152.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 180.

Por otra parte, el salón-comedor de la casa de Berta, donde se le marca el máximo número de las escenas de la obra, refleja desde el principio de la obra la pésima situación que vivían los tres sobrinos durante la ausencia de su Tía. El caos y desorden iniciales, aparte de reflejar el mísero ambiente que tenían los sobrinos a su alrededor, transmiten, resaltan y subrayan francamente la insoportable marginalidad que sufrían todos por igual. Hasta un preservativo violaba la intimidad de la habitación de Berta como uno de los botones de muestra de la podredumbre y de la decadencia morales que padecían y sufrían estos protagonistas jóvenes antes del regreso de su Tía de la cárcel.

Con el paso del tiempo este salón-comedor ha mostrado, después de la vuelta de Berta, otra imagen diferente de la que reveló nuestro autor al principio de la obra. Una imagen paralela al empeño afín de Berta de arreglar, reformar y regenerar a todo, un deseo al que responden gradualmente Beatriz y Mario y no el sobrino más joven, Raúl.

A diferencia de estos dos espacios, a la vez, interiores, cerrados y mucho más agobiantes, el tercer escenario de la obra, la terraza de la casa de Berta, es un lugar abierto y exterior: *"Una pequeña terraza-azotea cercada de tejados y antenas de televisión"*<sup>141</sup>. De hecho, es el terreno, escenario y, al mismo tiempo, símbolo de la esperanza, liberación, salida y evasión de las responsabilidades que aspiran conseguir los dos personajes ancianos, maduros y enfermos de la obra, Berta y Eduardo Campos. Alonso de Santos elige este mismo espacio para terminar su obra, pues juntos a los geranios, ambos dos miran al cielo buscando los aviones y deciden estar en uno de ellos directo al Capo de Buena Esperanza.

Para terminar este apartado, hay que mencionar que a Alonso de Santos le gusta en sus acotaciones el recurso a la descripción realista de los decorados de la obra. Unas descripciones que llegan hasta el propio forillo, señalando dos calles que hacen esquina como demuestra así la acotación principal de la obra: *"Salón-comedor en una casa de clase media, en un barrio popular de las afueras de Madrid. Son las dos de la tarde del mes de abril y entra el sol por dos ventanas de la habitación que dan a diferentes calles, haciendo esquina"*<sup>142</sup>.

### III. 8. Personajes.

No como vimos en *Trampa para pájaros*, en la que Alonso de Santos redujo al mínimo el elenco de sus personajes en sólo tres, ni tampoco como señalamos en *Yonquis y yanquis*, en la que lo amplió al máximo, a diecisiete, aquí en *Salvajes*, la acción principal gira alrededor de un número mediano, cinco personajes principales, añadiéndoles a los dos maleantes, Charly y Nono, que desempeñaron un grave cometido en el desarrollo de los sucesos, causando la muerte de Raúl.

---

<sup>141</sup> Ibid., pág. 140.

<sup>142</sup> Ibid., pág. 133.

Otros dos personajes, un policía y Roco, salieron a las tablas del escenario sólo para que se desarrolle la acción. Muestra de la poca importancia dramática que tienen estos dos últimos es que, como apuntamos al principio de nuestro estudio de *Salvajes*, un solo actor, Eduardo Antuña, protagonizó sus papeles en el estreno de la obra. El policía salió al escenario en la IV escena de la primera parte y en la III de la segunda parte y ha sido caracterizado irónicamente por nuestro autor como persona de pocas luces. A su vez, Roco el sudamericano apareció en la I escena de la primera parte y en la II de la segunda parte y sirvió para resaltar y, a la vez, contradecir grotescamente las creencias violentas y racistas de Raúl. Con estas palabras presenta Alonso de Santos el reparto con que se estrenó la obra:

Contar para representarla con una primera actriz de la categoría de Amparo Soler Leal en el papel de protagonista, y ese estupendo actor que es Germán Cobos, es todo un privilegio. Lo mismo sucede con el resto del reparto: Beatriz Bergamín (que fue hace años "la nieta" en mi *Estanquera de Vallecas*), Marcial Álvarez, Aitor Beltrán, Adolfo Pastor, Pablo Rivero y Eduardo Antuña. La escenografía es de Toni Cortés, y la dirección (como en tantas obras mías) está a cargo de Gerardo Malla<sup>143</sup>.

### III. 8. 1. La Tía, Berta.

En la cita mencionada un poco arriba, vimos cómo mostró Alonso de Santos su gran elogio a todo el reparto de la obra, sobre todo, a la actriz Amparo Soler Leal en el papel de la Tía. En efecto, esta gran actriz no escatimó ninguna de sus facultades y habilidades artísticas y teatrales para protagonizarlo lo mejor que puede. Muestra de ello es lo que expone así Javier Villán con las siguientes palabras: "Amparo Soler Leal no derrocha ni un gesto de más: exactitud"<sup>144</sup>.

Los telones de *Salvajes* se levantan y bajan con Berta siempre sobre el escenario, lo cual demuestra la gran importancia que tiene este personaje para su creador. Según estos términos de César Oliva: "Berta es el eje sobre el que gira toda la obra. [...]. Es el personaje al que más dedicación le presta Alonso de Santos y, por consiguiente, el más rico en matices y contenido"<sup>145</sup>.

En su primera aparición en la obra, reveló Alonso de Santos la clara atracción que extiende Berta a su alrededor, pese a su aspecto de sexagenaria: "*Tiene unos sesenta años, viste con buen gusto y es una mujer atractiva para su edad*"<sup>146</sup>. Una atracción que no puede ni sabe ocultar hasta el propio Eduardo Campos: "Está usted hoy muy elegante y muy guapa. Bueno, hoy y siempre, la verdad"<sup>147</sup>. Es más, incluso la llamó ángel en una ocasión, al menos por la habilidad que tiene cuando pone inyecciones: "Usted desde

<sup>143</sup> J. L. Alonso de Santos, "Prólogo a *Salvajes*": "Una mirada a la sociedad actual", op. cit., págs. 202-203.

<sup>144</sup> Javier Villán, "Salvajes e inocentes", pág. web cit.

<sup>145</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 35.

<sup>146</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 134.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pág. 154.

luego en eso es un artista. O un ángel, porque no te enteras"<sup>148</sup>. La verdad es que Berta, en esta obra, fue el ángel verdadero y tutelar que cuida y atiende cuanto puede a quien más estima, y no Ángel, protagonista de *Yonquis y yanquis*, que fue de verdad el ángel de la muerte que no tuvo tiempo ni voluntad de arreglar ni remediar nada a su alrededor. Sobre este punto dice César Oliva las siguientes palabras: "No hay más paralelismo entre ambos protagonistas, pues la Tía sí es el ángel bueno que no supo aquel ángel de la muerte. Ésta remedia cosas o, al menos, lo intenta. Aquél ni tiene tiempo ni circunstancias ni ánimo para hacer nada bien"<sup>149</sup>.

Este ángel tutelar se sacrificó con toda su libertad para que no fuera su Sobrina a la cárcel. Y, una vez fuera y pese a su grave enfermedad, lucha con y para sus sobrinos, reclamando y reivindicando orden y decencia sociales. Así lo muestra el Comisario: "...está dedicando las fuerzas que le quedan a tratar de ayudar a unos mierdas como vosotros, que no se lo merecen"<sup>150</sup>. De hecho, Berta muestra en la obra la otra cara de la moneda que sus sobrinos, con su violencia, racismo, agresividad y desarraigo sociales, representan su cruz; revela la Tía toda la cordura, bondad y sensatez del mundo como sentencia con estos términos Javier Villán: "Donde quizá el autor ha desplegado mayor sensibilidad ha sido en el personaje de la tía: sensatez, insubordinación y bondad"<sup>151</sup>.

Esta bondad y ternura no las muestra solamente al mundo humano sino, asimismo, al vegetal. Nos referimos a sus geranios que los atiende, arregla, remedia, cuida, riega y habla con cariño, dedicándoles un lugar destacado en su terraza. En ésta y junto a sus plantas le gustaba ver el cielo para buscar, no las estrellas estáticas y sin movimiento, sino los aviones que le representan el símbolo de la liberación y esperanza. Dice argumentado al Comisario:

Berta. Subo de noche muchas veces. Así veo el cielo. [...]. Las estrellas son unas sosas. No se mueven. Bueno, sólo las fugaces, pero para pillar una te partes el cuello de estar allí... A mí, lo que me gusta es ver los aviones. [...]. Son como estrellas, pero en movimiento. Y llevan personas dentro muy chiquititas, en sus asientos, para que quepan en ese punto que se mueve... También los veía en el patio de la cárcel. Los miro y me hago la idea, a veces, de que voy yo también dentro, a la India, a Brasil, a algún sitio muy lejos...<sup>152</sup>

De uno y otro aspecto, este tierno personaje revela así un talante poético que ha destacado con las siguientes palabras César Oliva:

Este personaje dispone de una especial ternura, bajo la fría capa de quien resiste los envites de la vida. En algunos momentos de la obra saca a relucir un talante poético, que resulta extraño en una mujer de su condición social. Su amor a las plantas, el que las tenga en una terraza desde la que gusta de mirar al cielo, la idea que sostiene de los aviones que cruzan ese espacio, a los que prefiere frente a las estrellas<sup>153</sup>.

<sup>148</sup> *Ibíd.*, pág. 156.

<sup>149</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 34-35.

<sup>150</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 183.

<sup>151</sup> Javier Villán, "Salvajes e inocentes", pág. web cit.

<sup>152</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 171.

<sup>153</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 36.



Llegados hasta aquí abordando los aviones, merece referirnos otra vez más a *Yonquis y yanquis*, en la que, asimismo, era muy frecuente mencionarlos en boca de sus personajes. En una y otra obra, los aviones se sirvieron para apuntar a una metáfora muy especial. Si aquí en *Salvajes*, representan el camino hacia la liberación y esperanza, allí en *Yonquis y yanquis* plasmaron el duro peligro que desafía la vida de sus personajes marginados. Lo muestra así César Oliva:

En *Salvajes*, como en *Yonquis y yanquis*, los aviones se presentan como peculiar metáfora. Si en la segunda, suponían el peligro que se cierne sobre las vidas de aquellos personajes, en aquella es liberación. Cada vez que se citan aviones, aquí supone un escape, una salida, un evadirse del ambiente opresivo que resulta de la delincuencia. Por eso los dos protagonistas de *Salvajes*, maduros y enfermos, optan por utilizar unos pasajes para escapar de Madrid<sup>154</sup>.

J. L. Castro González sostiene y apoya la misma opinión de César Oliva a través de las siguientes palabras:

Los aviones en *Yonquis y yanquis* actuaban como un tormento para todos los habitantes de Las Fronteras, sin embargo, para Berta y el Comisario representan la última ilusión que se puedan conceder. Situados los dos en la terraza, espacio asociado siempre con la esperanza y la ilusión, ven pasar aviones. Es este espacio de la casa, Berta tiene sus geranios y será justo ahí donde deciden emprender el viaje a Buena Esperanza alcanzando de este modo un sueño que hasta ahora no habían podido realizar. El conseguir evadirse de la realidad que los rodea, más amplia que la comprendida por la delincuencia. Ellos también han sido cautivos: Eduardo de su trabajo y Berta de sus sobrinos. En la terraza ambos se encuentran con el amigo y dejan caer sus imágenes impostadas; él aparece tierno y humano, Berta condescendiente con él, ilusionada con el viaje que emprenderán. Para Berta los aviones contemplados en el cielo conforman la verdadera luz, antes que las mismas estrellas. Ellos ahora han conseguido alcanzar su "posibilidad poética"<sup>155</sup>.

### III. 8. 2. La sobrina mayor, Beatriz.

Sobre la actriz que desempeñó el papel de la Sobrina en esta obra dice Javier Villán los siguientes términos: "Beatriz Bergamín expresa con un rictus de hermosa inocencia violada y variedad de registros la indefensión ante la vida"<sup>156</sup>. Beatriz es la sobrina mayor de Berta. Así se llama en la obra al igual que la actriz que la protagonizó. Dice Beatriz Bergamín: "Se llama Bea porque Alonso de Santos pensó en mí desde que empezó a escribir la historia"<sup>157</sup>.

En su presentación inicial, Alonso de Santos la configuró, asociándola a una de las lacras que ella protagoniza en la tragedia, la prostitución: "*Por el pasillo llega Bea cubriendo su cuerpo con una sábana. Es una joven de unos veinticinco años, y tiene el*

<sup>154</sup> Ibíd., pág. 31.

<sup>155</sup> José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", Universitat de Barcelona, *Garoza*, (Revista de la Sociedad Española de Estudios de Cultura Popular), núm. 4, 2004, pág. 103.

<sup>156</sup> Javier Villán, "Salvajes e inocentes", pág. web cit.

<sup>157</sup> Miguel Leandro Pérez, "Beatriz Bergamín / Salvaje", pág. web cit.

*aspecto evidente de venir de la cama*"<sup>158</sup>. El autor vuelve a presentar a la joven marginal en la segunda parte, pero esta vez a través de un expediente de policía: "Beatriz Calvo... Clubs de alterne... Robo en grandes almacenes... Tráfico de Heroína..."<sup>159</sup>. Sobre el papel de Beatriz en la obra dice César Oliva lo siguiente:

Como otros personajes pertenecientes a este tipo de obras, tienen su razón de ser en el papel que ejerce dentro del drama. Fuera de éste, poco importa. Es prototipo de lo que es y no debe ser, aunque tampoco se le presenten demasiadas posibilidades para cambiar de situación<sup>160</sup>.

La realidad tangible, expuesta sobre las tablas del escenario, contradecía siempre con las repetidas palabras de arrepentimiento de la joven marginal. Así que mientras confesaba a su Tía su abandono total de la prostitución y de la drogadicción, la vemos saliendo de la cama medio desnuda y con una sábana, al principio de la obra, y manteniendo tratos no inocentes con dos graves delincuentes y traficantes de droga — Charly y Nono—, al final de la primera parte.

En el diálogo que mantenía la Sobrina con su Tía en la escena quinta de la primera parte, mostró Alonso de Santos la vida dramática que vio esta joven a lo largo de sus veinticinco primaveras: "A los quince años tuve que dejar el instituto y ponerme a ayudar en casa y a trabajar hasta los domingos cuidando niños, fregando y haciendo todas las mierdas que no quería hacer nadie, mientras mis amigas se dedicaban a estudiar y a ir por ahí..."<sup>161</sup>.

Beatriz se muestra como salvaje, aunque en realidad lo que es salvaje era la vida que llevaba como sentencia así Beatriz Bergamín: "Más que ella, es salvaje la vida que lleva. Tiene que buscarse la vida como puede. Es camarera pero ejerce la prostitución de una manera soslayada, empieza a jugar con la droga, trapichea con ella..."<sup>162</sup>.

Las calamidades y desgracias que vivió Beatriz a lo largo de su pequeño ser densificaron y subrayaron una vez más su amarga visión existencial sobre la vida. En el momento en que merece ser la víctima la convierten en verdugo. Dice Bea: "La vida es una puta mierda, tía. Me mete mano mi jefe, me quejo, y encima la puta soy yo y me ponen en la calle"<sup>163</sup>. Aunque se metió del todo en su trabajo de chica de alterne en el club Siglo XX, reconoce que la vida que vive no le concede ninguna salida posible: "No hay salida, tía. Para algunos no la hay. Ni por ese camino ni por ninguno"<sup>164</sup>.

A través de Beatriz, Alonso de Santos reveló, asimismo, la tormenta de cambios y transformaciones sociales que implicó la época de fin de milenio, la cual obligó a la

<sup>158</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 134.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pág. 182.

<sup>160</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 38.

<sup>161</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 161.

<sup>162</sup> Miguel Leandro Pérez, "Beatriz Bergamín / Salvaje", pág. web cit.

<sup>163</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 162.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pág. 162.

mujer española a trabajar duramente para mantener a su marido y, además, a los propios hermanos como ocurre en el caso de Mario y Raúl. Así contesta Bea a su Tía que le sugirió casarse: "¡Pero, en qué mundo vives, tía! Si acaso, me tocaría mantenerle a él, como ahora a Raúl y Mario. Los tiempos han cambiado... No sabes lo que hay ahí fuera"<sup>165</sup>. Dice Javier Villán sobre el papel de la sobrina: "Y en el de la sobrina: una drogadicta que no pierde la dignidad, una putilla maltratada por los zurriagazos de la vida que no pierde su sentido del afecto y la amistad"<sup>166</sup>.

Aunque la obra no lo mostró pero sí que lo cuenta la Tía, la joven se siente culpable de la muerte de su hermano y, por esto mismo, a sus veinticinco años se añaden unos veinte más. Beatriz se decide cambiar y, por ello, "se marcha a una granja a desintoxicarse"<sup>167</sup>. Así termina su papel en la obra con la duda si conseguirá o no su meta. Sobre este punto dice César Oliva: "Las palabras quedan más en el nivel de las intenciones que en las evidencias"<sup>168</sup>.

### III. 8. 3. Los dos sobrinos varones, Mario y Raúl.

Los estudiamos juntos puesto que son representantes de los jóvenes violentos y agresivos de los que habla nuestro autor en *Salvajes* y, además, porque se muestran así juntos en su primera aparición en la obra. Dice Alonso de Santos en su configuración:

*Suena un casete con música "ska" muy alta. [...]. Mario, de unos veintidós años, está sentado en un rincón fumando en silencio. Tiene el pelo muy corto, y está vestido con ropa "skin". Raúl, el hermano más pequeño, dieciocho años, lleva el mismo tipo de ropa, pero de forma más evidente, como su cabeza, que está completamente rapada. Pasea nervioso, tarareando el ritmo de la música, golpeando con la mano los muebles que encuentra a su paso, marcando desde su primera aparición que no puede estarse quieto y que tiene el diablo en el cuerpo"<sup>169</sup>.*

Desde el principio de la obra, e incluso desde su conjunta configuración, Alonso de Santos quiere marcarnos y resaltarnos la clara diferencia entre los dos hermanos: el pasar nervioso de Raúl con los continuos golpes que da a todo lo que encuentre en su camino exagera y subraya una vez más su perfil; además, la cierta graduación del pelo entre ellos nos informa, desde el principio de la obra, de los amagos de las intenciones de Mario de dejar la actividad delictiva de estos cabezas rapadas, asunto que se afirma en la segunda parte de la obra.

Asimismo, el propio nombre de Mario nos hace recordar enseguida el de *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo y la evidente condición positiva que le diferenciaba de su hermano negativo Vicente. A este aspecto nos hemos referido someramente en nuestro estudio de *Trampa para pájaros*. Según las siguientes palabras de César Oliva:

<sup>165</sup> *Ibid.*, pág. 162.

<sup>166</sup> Javier Villán, "Salvajes e inocentes", pág. web cit.

<sup>167</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 192.

<sup>168</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 38.

<sup>169</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 144.

"El nombre recuerda inevitablemente a ese otro Mario, de *El tragaluz*, de Buero Vallejo, en su condición de fotografía en positivo de la de su negativo hermano Vicente"<sup>170</sup>.

En la segunda parte de esta obra y en el despacho de Eduardo Campos, se muestran los dos hermanos, al igual que su hermana Bea, a través de un expediente de policía. Dice el Comisario: "Mario y Raúl Calvo... Denuncias por malos tratos en tres ocasiones y ahora lo del nigeriano ese en el hospital, que ha reconocido vuestra foto... De ésta no os libráis"<sup>171</sup>. Ante él y su Tía Berta, los dos hermanos siempre mentían y no se atrevían a reconocer su responsabilidad del caso del pobre nigeriano. No obstante, entre sí nos informan de toda la verdad de la historia y de la exagerada brutalidad que cometieron juntamente con su "banda" de cabezas rapadas. Veámoslo:

Mario. ¿Quién fue el que se empeñó en ir a por el negro? ¿Eh?

Raúl. Nos escupió...

Mario. ¡Nos escupió después, cuando tú empezaste a darle de hostias! [...].

Raúl. Pues por eso, coño. Por guarro, qué hacía que no se lava... Además, que fue el Lobo. Yo le di una patada cuando estaba en el suelo, pero el que le dio con la cadena en la cabeza fue el Lobo... Tú lo viste.

Mario. No quiero saber nada. (*Va hacia su cuarto y Raúl le corta el paso*). Estoy harto de comerme marrones por tu culpa. Yo lo que sé es que yo no le di<sup>172</sup>.

Para Raúl, la violencia y brutalidad que hacen no es nada más que una "cacería" y momentos de divertimento: "Sólo es para divertirnos un rato, tío. Hacemos una cacería buena, y luego nos venimos pronto. [...] Voy a meterme hoy todo lo que pille... ¡Te partes la polla de risa con los bakaladeros! [...]. Al primer capullo que me mire mal le parto la cabeza..."<sup>173</sup>. Mientras, todo lo contrario, Mario aún se le quedaban algunos síntomas de la humanidad. Así lo reconoce:

Mario. Además, que estoy harto ya... Coger a un tío, cagado de miedo, e inflarle a hostias... ¡Joder! Una persona es una persona, ¿no? Tengo la cara del negro metida aquí mientras le hinchábamos... ¡sus ojos, coño, aquí dentro! Y si no os quito lo matáis<sup>174</sup>.

A pesar de la estupidez y el sinsentido de los fundamentos, puestos en la boca de Raúl y plasmados en sus actos y procedimientos, Alonso de Santos le hace portavoz de su mensaje denunciatorio y de los altos gritos de todos los marginados olvidados por el poder sociopolítico de fin de milenio, hechos a aparecer por su consiguiente mala actuación. Dice el joven marginal en una frase bastante expresiva: "¿A quién cojones le importa lo que nosotros hacemos? Nadie se preocupa una mierda por nadie, ¿no?"<sup>175</sup>.

<sup>170</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 39.

<sup>171</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 182.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pág. 178.

<sup>173</sup> *Ibid.*, págs. 177-179.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pág. 177.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pág. 179.

Poco antes del final de la obra muere Raúl, aunque defendiendo su hermana, pero en uno de los actos de violencia que siempre le divertían. Su muerte es la de lo negativo; es un castigo para él, pero con ello se abre el camino para sus hermanos a regenerarse. En el caso de Mario, según cuenta la Tía, "se ha ido a vivir con una chica con la que salía"<sup>176</sup>. Pero quedará la pregunta de que si de verdad se alejará o no de la violencia que cobró la vida de su propio hermano. Según estas palabras de César Oliva:

Si no los dos personajes, uno al menos puede remediarse aunque sea a costa de la muerte del otro. Iniciado el camino hacia la redención de Mario, la tragedia de Raúl ratifica sus intenciones de salir de aquella penosa realidad. [...]. No se puede decir que haya demasiada convicción de su salvación<sup>177</sup>.

### III. 8. 4. El Comisario, Eduardo Campos.

Sobre el actor que protagonizó el papel del Comisario en la obra, dice Javier Villán: "Germán Cobos encarna con firmeza una piadosa bonhomía"<sup>178</sup>. En su primera aparición en la obra, el autor presenta a este personaje en una acotación muy tajante al igual que el cargo que tanto representaba, lo de ser un comisario: "*Empuja y abre la puerta de la terraza Eduardo Campos, de sesenta años de edad, Comisario de policía y antiguo conocido de Berta. Viste de forma un tanto descuidada, y lleva un periódico doblado en las manos*"<sup>179</sup>.

El Comisario es natural de "un pueblecito de Ávila"<sup>180</sup> de donde vino para vivir definitivamente en el barrio popular de la obra cuando "aún no estaban las calles ni asfaltadas"<sup>181</sup>. Pese a su papel secundario, tiene una gran importancia en el desarrollo de la trama principal porque, según dice César Oliva, "es la voz por la que conocemos tanto los principales hechos como las intenciones que mueven la obra"<sup>182</sup>.

Durante su primer encuentro en la obra, Berta se sentía una evidente oposición por Eduardo Campos porque fue él la persona que le mandó a la cárcel. A pesar de esto, se le recurre a él para pedir su intercesión en el caso de sus sobrinos, Mario y Raúl. Y, como era antes esclavo de su cargo profesional, mandándola a la prisión pese a estar muy seguro de que ella no tenía responsabilidad del delito, rechazó ahora ayudarla, demostrando que aún está movido por la ley que representa.

El Comisario se ve en escena relacionado con dos espacios: su despacho y la terraza de la casa de Berta. Salvo la única vez en la que se vieron en el despacho de la comisaría, la terraza volvió a ser el terreno de sus encuentros y de la esperanza y la

---

<sup>176</sup> Ibíd., pág. 192.

<sup>177</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 38-39.

<sup>178</sup> Javier Villán, "Salvajes e inocentes", pág. web cit.

<sup>179</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 141.

<sup>180</sup> Ibíd., pág. 172.

<sup>181</sup> Ibíd., pág. 142.

<sup>182</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 37.

ilusión que les faltan a ambos por igual. En la terraza es, también, donde el Comisario, junto a las plantas y geranios, mostraba continuamente su deseo de que Berta le ponga las inyecciones que necesitaba.

Desde su despacho en la comisaría, le vemos recogiendo sus cosas porque espera con nostalgia que se acerque el día de su jubilación. Al igual que John Wayne en *La legión invencible* (1949), que tachaba con una cruz los días que le quedaban para licenciarse, Eduardo Campos hacía lo mismo en un calendario que tiene sobre su mesa. Asimismo, imitaba teatralmente los movimientos de su héroe favorito en presencia de Berta para demostrarla su admiración por una trilogía de películas del Oeste dirigida por John Ford<sup>183</sup>. Así que podemos decir que el comportamiento de este personaje procede del cine y esto mismo le hace más sheriff que comisario.

En otras palabras, Eduardo Campos se mostró, salvo la escena que le reunió con Berta en su despacho, como el más humanizado que muchos de los soldados y policías. Muestra de ello es la escena en la que cita en su despacho a los tres sobrinos de Berta donde les trata con algo de dureza que les recuerda del padre que nunca vieron en su vida. En esta entrevista les pone al corriente del estado grave en el que se encuentra su Tía y les exige una mentira piadosa para que ella se crea la ilusión de vivir en un lugar feliz y tranquilo. El caso de estos tres *salvajes* marginados fue, para el Comisario, el último que querría resolver humanamente antes de su jubilación, movido esta vez por el corazón que por el cargo que representa. Según estas palabras de J. L. Castro González:

De todos los policías y soldados vistos hasta ahora, el comisario Eduardo Campos es el más humanizado de todos aunque, para ser más justos en la aproximación al personaje, tendríamos que hablar de un comisario que se imagina a sheriff. Es uno de los personajes secundarios de la obra, pero con una gran importancia en el contexto del desarrollo de la trama. [...]. Junto a Berta, formaría el tándem dramático de mayor profundidad y riqueza de matices<sup>184</sup>.

El Comisario coincide con la Tía Berta en el mismo perfil: cada uno de ellos es anciano, enfermo y, además, relegado en la vida que vive. De este último dice Berta esta frase tan expresiva: "Le jubilan..., le jubilan... ¡a todos nos jubilan!"<sup>185</sup>. Por ello, les representan los aviones, que ven desde la terraza, la esperanza, la ilusión y la liberación que les faltan a los dos por igual. Allí, deciden emprender juntos su viaje al Capo de Buena Esperanza para evadirse de la realidad que tienen a su alrededor y de las responsabilidades y obligaciones que les tienen como cautivos: ella de sus sobrinos y él de su trabajo. Por eso, al final de la obra cuando Berta le da el sí de viajar con él "*se iluminan todos los aviones que van de ruta en la noche por el cielo*"<sup>186</sup>.

<sup>183</sup> Dice el Comisario: "Es una película mítica de la trilogía de la caballería de John Ford: *Fort apache*, *Río grande*, y ésta: *La legión invencible*, en inglés suena mejor: *She wore a yellow ribbon*."

J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., pág. 156.

<sup>184</sup> José Luis Castro González, "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", revis. cit., pág. 101.

<sup>185</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 143-144.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pág. 196.

### III. 8. 5. Los dos delincuentes, Charly y Nono.

No son definidos por Alonso de Santos en acotación, pues Beatriz "*habla a los que están fuera de la puerta, tratando de que no los vea su tía*"<sup>187</sup>. Alonso de Santos ha sacado a estos dos personajes de *Yonquis y yanquis*, en la que tenían más presencia y papel, y los ha puesto en *Salvajes* para que representen el verdadero significado del salvajismo de que la obra tiene su título. Si en la obra antes estudiada eran un proyecto del desarraigo y la pérdida sociales, aquí los plasman de carne y hueso, pues toman de la droga su digna profesión y, asimismo, del atraco su única ley.

Tienen papel secundario en esta obra, pues aparecen sólo en dos escenas. No obstante, han tenido un gran cometido en el desarrollo de las acciones, causando la muerte de uno de los protagonistas. Charly y Nono son los dos maleantes, delincuentes y traficantes de droga con los que tenía Beatriz ciertos tratos y con los que estaba en una gran deuda. Para ajustar las cuentas pendientes con ella atracaron la casa familiar y provocaron la muerte de Raúl. César Oliva los expone con las siguientes palabras:

De Nono y Charly se pueden decir las mismas cosas que vimos en *Yonquis y yanquis*, allí con más elementos del juicio, pues el autor les dedica más tiempo y texto. Aquí, de alguna manera, además de ser dos *Salvajes* más, ejercen una actividad que allí no era sino proyecto de sus lamentables profesiones. Bien podríamos decir que, cronológicamente, estos barros vienen de aquellos lodos<sup>188</sup>.

### III. 9. Lenguaje.

Todas las artísticas creaciones alonsosantianas, incluida *Salvajes*, principalmente estaban destinadas a la representación inmediata. Este asunto llevó a nuestro autor a su continuo proceso de ensayarlas, modificarlas y corregirlas con el fin de que su lenguaje oral, auténtico, verosímil y próximo al espectador-lector, tenga un gran cometido informativo del mundo circundante que viven tanto éstos como los personajes de ficción. Al igual que *Yonquis y yanquis* en la que hemos visto muchas referencias a personas y hechos reales como por ejemplo la guerra del Golfo y Sadam Hussein, aquí en *Salvajes* observamos, asimismo, menciones de tipos conocidos de música como "ska" y "rap" y, además, alusiones a centros comerciales muy famosos como es el caso de El Corte Inglés. Según César Oliva:

Un lenguaje oral que cumple también una función informativa de la actualidad circundante que rodea la vida de los personajes. En todo su teatro hay continuas referencias a personas que nos suenan, ministros, subsecretarios, directores generales, concejales..., un mundo fácilmente reconocible<sup>189</sup>.

Como acabamos de ver en el apartado de los personajes de la obra, éstos se nos muestran como marginados, sufridores y perdedores por unas causas o por otras. El

---

<sup>187</sup> Ibid., pág. 163.

<sup>188</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, op. cit., págs. 35.

<sup>189</sup> Ibid., pág. 42.

tratamiento del mundo de la marginalidad, que inició e inauguró Alonso de Santos desde 1985 con *La estanquera de Vallecas*, tiene paralelo el reflejo del lenguaje popular, la terminología especial y el argot correspondiente a los personajes marginales que pueblan en estas obras. En *Salvajes*, vemos sólo a dos personajes, Berta y el Comisario, cuyo lenguaje se distancia mucho del nivel lingüístico barriobajero que caracterizaba a de los demás personajes de la obra.

En otras palabras, los tres protagonistas jóvenes de la obra se distinguen de los mayores por otro componente más de su marginación, el cultural. Éste lo plasma y demuestra en la obra el gran registro lingüístico que ha puesto Alonso de Santos en sus bocas, cargado y lleno de una serie de palabras y expresiones muy coloquiales y barriobajeras. Asimismo, en más de una ocasión de la obra demuestran los tres sobrinos marginales la falta de cultura que caracteriza a una gran parte de la juventud de fin de milenio. Así que intentaremos subrayar y poner de manifiesto estas dos características generales, añadiéndoles, también, a Charly y Nono que se les comparten las mismas.

Los rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos populares y coloquiales de *Salvajes*, aunque no son de la misma riqueza que vimos en *Yonquis y yanquis*, los vamos a concentrar y dar la siguiente forma esquemática. Hemos notado que la Tía y el Comisario participan, también, con los jóvenes marginales en algunos de estos rasgos populares que no reflejan su pobreza cultural pero sí que demuestran la verosimilitud del lenguaje de la obra.

#### 1. Rasgo fonológico popular.

Es muy frecuente en la boca de Raúl utilizar un eufemismo bastante destacado en el que trata de evitar, con una trascripción fonética muy popular, su expresión malsonante "me cago en...", para ser "mecagüen...". Así que en la tercera escena de la primera parte, durante su enfrentamiento con la Tía, decía Raúl: "*(Cada vez más descontrolado)*. ¡Pero *mecagüen* la puta! ¡La tía de los huevos, que tiene que quedar encima!"<sup>190</sup> y "*¡Mecagüen la hostia...! ¡Cojones...! ¡Joder...! ¡Su puta madre...!*"<sup>191</sup>.

Mientras en la segunda escena de la parte segunda tenemos otras dos ocasiones: "¿Has visto lo que ha hecho la mamona esa? Está pirada, te lo digo yo. Me ha tirado todo lo que tenía en la habitación... ¡*Mecagüen*...! (*Se mete hacia el pasillo*)"<sup>192</sup> y "*(Se sube la cremallera da la cazadora, coge el bate y el pasamontañas)*. Al primero que pille esta noche lo mato, *mecagüen* hasta en... (*Sale y da un portazo*)"<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> Ibid., pág. 150.

<sup>191</sup> Ibid., pág. 151.

<sup>192</sup> Ibid., pág. 174.

<sup>193</sup> Ibid., pág. 180.



Además, durante la sangrienta pelea con Charly y Nono que dio fin a su vida en la penúltima escena de la obra, tenemos otra quinta ocasión: "(Al verse la sangre). ¡Mecagüen...! ¡Mario! ¡Mario! ¡Me han metido el pico ese...! (Cae de rodillas, apretándose la herida). ¡Joder...!"<sup>194</sup>.

## 2. Rasgos morfológicos populares.

Es muy frecuente en el lenguaje de todos los personajes el uso de ciertos sufijos que introducen ciertos aumentativos y diminutivos. Se notan algunos sufijos coloquiales especiales propios del habla popular como "-ata".

Tabla núm. 1.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplos	Pág.
Berta	Aumentativos como "-azo". Y sufijos coloquiales especiales propios del habla popular como "-ata"	- Por cierto, las inyecciones se las puede seguir poniendo la <i>cegata</i> esa, a ver si hay suerte y le calve la aguja donde yo me sé.	159
Raúl		- A ver si te vas a volver tú ahora también un <i>mariconazo</i> . - Esto lo hacen de ratas los chinos que son unos <i>cabronazos</i> .	176 187
Mario		- ¿Por qué salga con una tía soy un <i>mariconazo</i> ? Más <i>mariconazos</i> sois vosotros, que no vais nunca con tías.	176

Tabla núm. 2.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplos	Pág.
Berta	Diminutivos como "-ito/a", "-illo/a" con valor afectivo, irónico o despectivo según corresponda.	- Me han dado un <i>cursillo</i> acelerado en mis vacaciones, las expertas de allí. - A lo mejor robo un banco para que me metan otra <i>temporadita</i> con vosotras... - Les dije a todas lo que me gustaban, y sus familiares, cuando iban a verlas, me llevaban una <i>ramita</i> o un esqueje... -Y llevan personas dentro muy <i>chiquititas</i> , en sus asientos, para que quepan en ese punto que se mueve. [...]. ¿Ve ese <i>puntito</i> que se mueve? ¿No ve la <i>lucécita</i> que parpadea?	147 163 170 171
Comisario		- Y no voy a mover un dedo para que esos <i>angelitos</i> anden sueltos partiendo la cabeza al primero que pillen. - Pues yo nací en un <i>pueblecito</i> de Ávila hace... - Sois los tres unos <i>angelitos</i> .	158 172 182
Charly		- Sí, eso, encima te crees que somos tu <i>mamaíta</i> , para chuparnos de la teta. ¿Tú eres su <i>mamaíta</i> , Nono?	164

<sup>194</sup> Ibid., pág. 190.

Raúl		- Y los que se mueren de ellos, los deshacen en <i>trocitos</i> ... y ya tienen cerdo agridulce.	187
------	--	--	-----

### 3- Rasgos sintácticos populares.

Resaltamos aquí unos rasgos sintácticos coloquiales del habla popular de los personajes de la obra como es el caso del uso de "uno/a" con valor de primera persona; la utilización del artículo precediendo al nombre propio; el empleo incorrecto de las dos preposiciones seguidas "a por"; y el uso del adjetivo, precedido del artículo y sucedido de la preposición "de", antes del sustantivo.

Tabla núm. 3.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Berta	Uso de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona	- Además, no es bueno para la convivencia en la cárcel que le vean a <i>una</i> con malas compañías.	141-142
		- Ya ve. Buena conducta, no como otros. Y enchufes que tiene <i>una</i> .	142
Comisario		- Le toman a <i>uno</i> por el cura, el psicólogo y su padre, todo por el mismo precio.	153

Tabla núm. 4.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Raúl	El + nombre propio	- Vamos a buscar <i>al Lobo</i> y a Andrés y nos mamamos un rato.	176
		- Además, que fue <i>el Lobo</i> . Yo le di una patada cuando estaba en el suelo, pero el que le dio con la cadena en la cabeza fue <i>el Lobo</i> ... Tú le viste.	178
		- Tú le conoces Mario, <i>el Jesús</i> , que su hermana es guardia civil...	187

Tabla núm. 5.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Bea	El uso incorrecto de las dos preposiciones seguidas "a por".	- Voy <i>a por</i> el vino, tía.	147
Raúl		- Vamos <i>a por</i> heavies y bakaladeros, tío, a darles una mano de hostias...	177
Mario		- ¿Quién fue el que se empeñó en ir <i>a por</i> el negro? ¿Eh?	178

Tabla núm. 6.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Berta	El uso del adjetivo, precedido del artículo y seguido de la preposición "de", antes del sustantivo.	- ¡Y déle recuerdos <i>al adefesio de su señora</i> , que estará ahí a su lado escuchando!	160-161

## 4. Rasgos léxico-semánticos populares.

En este apartado, vamos a hacer una breve alusión a ciertos rasgos semánticos propios del significado y relacionados con las expresiones acuñadas por los juegos de palabras y/o los dobles sentidos. Mencionamos como botón de muestra uno transcurrido en la mitad de la escena primera de la obra. Regresa de pronto la Tía Berta de la cárcel y le sorprende el desorden general de la casa. Mientras habla con su Sobrina, aparece Roco y se lo presenta ésta a su Tía como amigo y cliente del club en el que trabaja. Lo que pasa es que Bea y Roco estaban haciendo el amor en la habitación de la Tía, a lo cual ordena ésta a su Sobrina: "Anda, cambia por lo menos las sábanas de mi cama. No quiero meterme en las mismas que "Roco y sus hermanos"<sup>195</sup>. Berta hace aquí un juego de palabras que relaciona el nombre del amigo de Beatriz con el protagonista de *Rocco y sus hermanos*, una película dirigida en 1960 por Luchino Visconti y protagonizada por Alain Delon y Renato Salvatori<sup>196</sup>.

Notamos que en esta muestra se sirve Alonso de Santos de este efecto teatral para lograr fines cómicos y humorísticos. En el mismo sentido, observamos que la contestación y reacción de la joven marginal Bea —¿Eh? (*Le mira, interrogante*)<sup>197</sup>— demuestran y resaltan una vez más la falta de cultura que distingue y caracteriza a los jóvenes marginales de la obra.

Asimismo, merece mencionar que, en esta misma escena y cuando reveló Bea a su Tía el nombre del club en el que trabaja como chica de alterne, Siglo XX, el propio autor hace irónicamente juego de palabras con el Club Siglo XXI que es, según destaca César Oliva, una "organización que reúne a políticos e intelectuales españoles en conferencias y debates"<sup>198</sup>.

Otro ejemplo sobre los dobles sentidos es el acuñado por Berta a lo largo de la obra. La Tía, en su referencia a su estancia en la cárcel, siempre prefiere utilizar la palabra "mis vacaciones" más que la tan directa, "la cárcel", esta última que ha usado en muy contadas veces. Así que en la segunda escena de la primera parte responde de esta forma a Eduardo Campos que le preguntó cómo se encuentra: "Pues ya ve que me encuentro muy bien. (*Con ironía*). ¿No me pregunta cómo me han ido *mis vacaciones* en ese sitio donde me mandó usted?"<sup>199</sup>. Y, en la escena siguiente, ha utilizado el mismo término durante su conversación con los tres sobrinos: "Me han dado un cursillo acelerado en *mis vacaciones*, las expertas de allí"<sup>200</sup>.

<sup>195</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 137.

<sup>196</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 137-138, nota 13.

<sup>197</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 138.

<sup>198</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 137, nota 11.

<sup>199</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis*. Salvajes, op. cit., pág. 141.

<sup>200</sup> Ibid., pág. 147.

En cuanto al nivel léxico, podemos decir que la obra mostró varias muletillas propias de los verbos "venir y andar" que, usados en imperativos, ya han perdido su valor original y cobraron uno nuevo según el contexto en que se citan. Es frecuente, también, en la obra el uso de los vulgarismos, neologismos, tacos, argot, términos y expresiones malsonantes. Además, son abundantes en la boca de los jóvenes marginales de la obra las jergas juveniles e idiolectos especiales de los drogadictos y policías que el propio Alonso de Santos se las comparte en alguna ocasión.

Tabla núm. 7

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Bea	Muletillas o lexicalización de algunos imperativos.	- ¡Vístete, <i>anda</i> ! Que ha venido mi tía... (Le hace una seña para que se dé prisa). ¡ <i>Venga</i> !	136
		- Díselo a Raúl, y os venís enseguida, ¿me oyes...? <i>Venga</i> , díselo. Adiós.	139
		- <i>Venga</i> , Raúl, no seas así, por favor...	149
Berta		- <i>Anda</i> , cambia por lo menos las sábanas de mi cama.	137
		- Pues <i>venga</i> , hazlo. ¡Dame!	150
Mario		- <i>Venga</i> , tienen muy buena pinta.	146
		- ¡ <i>Venga</i> , vámonos a dar una vuelta!	150
		- ¡ <i>Venga</i> ya Raúl...! ¡Estáte quieto...! ¡Para ya...! ¡Basta! ¿No?	150
Raúl		- <i>Venga</i> , ya, lo que sea, rápido...	147
		- <i>Venga</i> , joder, tronco.	176
Comisario		- ¡Pues <i>venga</i> , paisano! Hágame pasar.	153
Charly		- <i>Venga</i> , vámonos.	166

Tabla núm. 8.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Bea	Vulgarismos y neologismos.	- Perdona que no haya ido a verte. Estos sitios me deprimen <i>cantidad</i> = mucho.	135
		- Te estás pasando <i>un huevo</i> , tío.	145
Raúl		- A mí, que no me venga con <i>soplapollec</i> la tía esta.	145
		- Venga, ya, lo que sea, rápido, y <i>suelta el rollo</i> , que he quedado.	147
		- <i>Está pirada</i> , te lo digo yo.	174
		- <i>Te ha comido el tarro</i> , tío.	177
Mario		- Lo que pasa es que nos quieren <i>meter el marrón</i> a nosotros.	148
		- Lo que te digo es que <i>estás grillado</i> .	175

		- ¿Por qué salga con <i>una tía</i> soy un mariconazo?	176
		- Estoy harto de <i>comerme marrones</i> por tu culpa.	178
Comisario		- Perdóneme, no sé qué me ocurre últimamente que se me va la olla...	156
Charly		- Mira, tía, <i>te estás pasando cantidad</i> .	165

Tabla núm. 9.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Raúl <sup>201</sup>	Tacos barriobajeros, palabras y expresiones malsonantes	- Vete a <i>tomar por culo</i> , tronco, tu también.	144
		- Yo me voy y <i>que le folle un pez</i> a la vieja esa...	145
		- ¡Si me da con el plato le pego <i>una hostia</i> ...!	150
Mario		- Como me levante vas a ver quién <i>se va a tomar por culo</i> .	145
		- ¿ <i>Estás pirado</i> o qué te pasa? ¡ <i>Joder!</i> ¡ <i>Estáte quieto, coño!</i>	175
Nono		- ¡ <i>Su puta madre!</i> ¡ <i>No te jode!</i>	165
Charly		- Danos el dinero <i>de una puta vez</i> o te marcamos la cara, y va a ser peor. [...]. ¿Esta claro, <i>gilipollas?</i>	164-165
Comisario		- A estas alturas de mi vida, con lo que he visto, lo que le pase a tres <i>mierdas</i> como vosotros me tiene sin cuidado.	183

<sup>201</sup> Al igual que Nono en *Yonquis y yanquis*, aquí en *Salvajes* Raúl es el personaje que se la marca el máximo número de veces en que le sean muy frecuentes los usos de palabras y expresiones malsonantes como se puede averiguar de la siguiente antología: "¿A mí qué cojones me importa? ¡Que le den por el culo!", "Esto no es "rap", no me jodas. Es "ska", "¡No te jode ahora con lo que me salta la tía ésta!", "¡Me voy y ya está, joder!", "¡A ver si voy a tener que aguantar ahora el sermón de la mierda...!", "¡Mira, déjame en paz ya! ¡Joder!", "¡Pero mecagüen la puta! ¡La tía de los huevos, que tiene que quedar encima!", "¡Mecagüen la hostia...! ¡Cojones...! ¡Joder...! ¡Su puta madre...!", "¿Quién cojones ha cogido las cosas de mi habitación?", "¡Es que me voy a cagar hasta en mi puta madre!", "¡Mecagüen...!", "Ahora le tiro yo todo esto a la puta calle, para que se entere...", "Mejor, que se joda", "Venga, joder, tronco", "A ver si te va a volver tú ahora también un mariconazo", "Porque son unas gilipollas todas", "Vamos a por heavies y bakaladeros, tío, a darles una mano de hostias...", "¡No me jodas, Mario, no me jodas!", "Eso es por los rollos que te ha metido la tía de los huevos, que se podía haber quedado en la cárcel y no venir aquí a joder", "A ver si te voy a dar a ti una hostia, también...", "¡Está de puta madre...!", "Nadie se preocupa una mierda por nadie", "¡Te voy a dar una hostia, sudaca de mierda...!", "En los huevos le tenía que haber dado...", "Al primero que pille esta noche lo mato, mecagüen hasta en...", "¡Joder! ¡Es que hay que joderse con todo! ¡Joder, ahora! ¡No me da la gana, coño!", "Claro, no te jode...", "¡Suelta ahora mismo esa televisión, que te voy a partir la cabeza, maricón de mierda!", "¡Os voy a joder a los dos, si la tocas...! ¡Suelta la navaja, hijo de puta!", "¡Si los cojo los mato! ¡Hijos de puta!", y "¡Mecagüen...! ¡Mario! ¡Mario! ¡Me han metido el pico ese! ¡Joder...!".

Tabla núm. 10.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Mario	Jergas juveniles con léxicos especiales e idiolectos de los drogadictos y policías.	- Comemos y luego ya <i>nos abrimos</i> .	145
		- No. He quedado con <i>la piba esa</i> de Continente.	176
Raúl		- Si tú <i>no le hubieras largado</i> cuando estaba en <i>el agujero</i> ...	145
		- Venga, joder, <i>tronco</i> .	176
		- Vamos a buscar al Lobo y a Andrés y <i>nos mamamos</i> un rato.	176
		- ¿Me dejas <i>tu chupa</i> negra?	178
Bea		- Yo empecé a <i>ponerme</i> sin querer, te lo juro tía, pero ya lo he dejado.	151
		- Los que la traen, a los que dan dinero para que la dejan pasar, todos los que <i>están pringados</i> en eso...	
Comisario		- Muchas veces a lo largo de estos años, <i>lidiando</i> con gentes de todo tipo...	157
Nono		- Ésta <i>está majara</i> .	164
Charly		- Pues no te hagas ilusiones, <i>titi</i> , que a éste las viejas no le van.	166

Además, hay que tener en cuenta que el propio Alonso de Santos, muestra de su simpatía por sus protagonistas marginados, en sus acotaciones —que suponen ser los sitios más literarios de la obra— participa con sus personajes de ficción en este rasgo léxico-semántico popular. Es decir, utiliza al igual que ellos las mismas jergas juveniles que le permitan citar léxicos especiales de la categoría de "camellos" como lo demuestra la siguiente acotación: "*Berta se coge la cabeza con las manos, mientras Bea va hacia la puerta. Abre, empujan la puerta y entran los dos camellos de la primera parte, de forma violenta*"<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> *Ibíd.*, pág. 188

#### **IV. Cuarto capítulo:**

La tragicomedia del marginado vivido siempre en

*La sombra del Tenorio*

## REPARTO

Personaje	ACTOR
Saturnino Morales-Ciutti-Don Juan	RAFAEL ÁLVAREZ, "EL BRUJO".

## CUADRO ARTÍSTICO

Escenografía	RAFAEL GONZÁLEZ.
Diseño iluminación	GERARDO MALLA.
Música original	JAVIER ALEJANO.
"Pasadoble"	Compuesto por IRENE DEL OLMO.
Músico 1.	ANTONIO XIMÉNEZ LÓPEZ (trompeta).
Músico 2.	JUAN MURO MARTÍNEZ (clarinete).
Músico 3.	M. VILLORIA LANCHAS (trom. acordeón).
Músico 4.	TERESA SAYAS VARDULET (percusión).
Músico 5.	MARGARITA ARGEDES RIZZO (voz).
Vestuario	MERCEDES SEVILLA.
Diseño gráfico	RAFAEL GONZÁLEZ.
Fotografías	CHICHO.
Caracterización	JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ.
Real. escenografía	TAJUELA DECORADOS.
Real. vestuario	AURORA GARCÍA.
Est. grabación	TRACK, S. A.
Téc. Iluminación	ANÍBAL HUAN LÓPEZ.
Regidor	MARIANA FERNÁNDEZ.
Ayud. producción	EVA DE A. PANIAGUA.
Ayud. dirección	CARLOS BERNAL, NIEVES GÓMEZ.
Colab. dirección	EMMA COHEN.
Direc. producción	JESÚS F. CIMARRO.
Dirección	RAFAEL ÁLVAREZ.
Producción	PENTACIÓN.
Fecha de estreno	EL 8 DE ABRIL DE 1994.
Lugar de estreno	EL TEATRO CERVANTES DE ALCALÁ DE HERNANDES.



#### IV. 1. Introducción.

El Café "Los Asturias", escenario de desayuno y encuentro de los profesores y alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid —donde Alonso de Santos impartía clases de dramaturgia y de escritura dramática— vio el nacimiento de la idea de *La sombra del Tenorio*. Poco después, ha pasado largo tiempo de duro trabajo, de reuniones semanales y de revisión de documentaciones sobre Ciutti, José Zorrilla y el romanticismo para sacar la obra a la vida. Sobre este mismo sentido dice Alonso de Santos las siguientes palabras:

Han sido tres años de composición, compaginados con otras escrituras, claro. Con reuniones en mi casa, dos veces por semana. Hubo un espacio de documentación previo. Andrés Amorós me ayudó para concretar la historia de Ciutti, la historia de todos los actores que han interpretado a Ciutti. [...]. Estuvimos leyendo durante meses ensayos sobre el romanticismo y releendo a Zorrilla. Algunos aspectos nos han servido directamente, otros han influido en la puesta en escena, como la tempestad con la que empieza y termina la obra<sup>1</sup>.

*La sombra del Tenorio* se estrenó el 8 de abril de 1994 en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares donde, con lleno total, el público la recibió con aplauso entusiasmado y montones de risas y carcajadas. Muestra de ello mencionamos los siguientes términos del profesor Manuel Pérez Jiménez:

El pasado fin de semana ha sido brillantemente estrenada en Alcalá, con lleno absoluto en las tres representaciones, *La sombra del Tenorio*, obra de José Luis Alonso de Santos, interpretada y dirigida por Rafael Álvarez "El Brujo"... [...]. El hecho que no admite ningún género de dudas es la admiración que un numeroso público profesa al actor Rafael Álvarez. Un continuo burbujear de risitas nerviosas, más que de auténticas carcajadas, prueba la fidelidad de muchos espectadores cuyo aplauso, por otra parte, es a su vez estimulado artificialmente en alguna escena de la pieza<sup>2</sup>.

En la introducción que precede la edición de *La sombra del Tenorio* en Castalia, Andrés Amorós afirma así el éxito de que gozó la obra y el gran agrado con que acogió el público su estreno en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares. Además, enumeró las habilidades teatrales del actor que dio vida al protagonista de la obra:

Se estrenó esta obra en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares el 8 de abril de 1994. El público —tuve ocasión de comprobarlo— rió a carcajadas y aplaudió con entusiasmo. [...]. Apresurémonos a subrayar, desde el comienzo, un nombre básico para entender esta obra, el de Rafael Álvarez, "El Brujo", protagonista y director del monólogo. Se trata de un actor singularísimo. Aunque proceda de las filas del teatro independiente, se ha convertido rápidamente en una verdadera "estrella". Posee una voz peculiarísima, con tartamudeos, cambios de velocidad y registros sonoros muy variados. Su capacidad mímica parece recuperar muchos "tics" de tradicionales actores de carácter. Tiene, sobre todo, una *vis cómica* —otra expresión que ya casi no se usa— extraordinaria. He comprobado muchas veces cómo un simple gesto o inflexión de voz le sobran para provocar automáticamente la hilaridad<sup>3</sup>.

1 Itziar Pascual, "La escritura del camaleón", *Primer Acto*, núm. 257, enero-febrero, 1995, pág. 40.

2 Manuel Pérez Jiménez, "La sombra del Tenorio. Charanga pseudocultural, muy televisiva", en *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* y Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1995, págs. 130-131.

3 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Castalia, Madrid, 1995, págs. 31-33-34.

Inmediatamente, la obra recorrió con gran triunfo por toda la geografía española. Después de casi justo diez meses desde el estreno en Alcalá de Henares, *La sombra del Tenorio* volvió a reestrenarse en Madrid, en el Teatro María Guerrero, el 6 de febrero de 1995. La crítica sobre la obra fue muy favorable, pues Eduardo Haro Tecglen se ha referido al doble fondo que aporta el espectáculo, protagonizado por el arte del actor, Rafael Álvarez "El Brujo", y escrito con la gracia del autor, Alonso de Santos:

Pero también hay un desdoblamiento del actor, una reflexión sobre el teatro en sí; lo hace funcionar Rafael Álvarez, El Brujo, quien, precisamente por su singularidad y sus peculiaridades, puede hacer ver siempre un doble fondo en lo que representa, en lo que vive y en lo que cuenta: en el personaje y en él mismo. En sus descansos, donde sigue en escena y baja al patio de butacas y habla de todo y hasta rifa un jamón, anécdota también de los viejos tiempos del teatro. La obra transcurre en una continua carcajada. El arte de este actor y la gracia de Alonso de Santos lo consiguen con facilidad<sup>4</sup>.

A su vez, Ricard Salvat —que vio representar antes la obra en Barcelona durante su largo recorrido por las ciudades españolas— habló de la madurez de que goza Alonso de Santos y el dominio total de todos sus oficios y recursos expresivos: "Estamos ante un texto sabio y maduro, uno de los mejores acabados y perfilados del autor, en el que viene a demostrarnos que se encuentra en un momento en el que domina perfectamente todos sus recursos expresivos"<sup>5</sup>.

Sobre el mismo sentido fue, también, la opinión de Javier Villán quien subraya, además, la eficacia y el conocimiento del oficio tanto del autor como del actor que dio vida a Saturnino Morales, el protagonista marginado de la obra:

La base de *La sombra del Tenorio* es también la eficacia de El Brujo. Y el diálogo, ingenioso con frecuencia, tiernamente humorístico que construye Alonso de Santos sobre el eje Ciutti-Don Juan-Saturnino Morales. Pero en *La sombra del Tenorio* hay poca inocencia. Hay conocimiento del oficio, trucos de buena estirpe, énfasis en el ingenio de la palabra y en la radicalización del gesto<sup>6</sup>.

En el primer capítulo de la presente en el que estudiamos *Trampa para pájaros*, nos hemos referido a que Alonso de Santos suele publicar sus obras teatrales después de su estreno en cuanto el trabajo de ensayos con los actores y el director, y los rasgos particulares de la representación aportan sus ideas hacia el texto literario que se edita para el lector. No obstante, lo que dijo Javier Villán un poco arriba revela la experiencia atípica que representa *La sombra del Tenorio* en lo que concierne a su creación porque realmente fue creada por dos autores, Alonso de Santos y Rafael Álvarez "El Brujo". Este mismo asunto lo afirma como sigue Ricard Salvat: "Yo siento o sentí, en las dos veces que vi ese espectáculo, ese agradecimiento por sus autores. Porque, en el fondo,

<sup>4</sup> Eduardo Haro Tecglen, "La sombra del Tenorio: doble fondo", *El País*, el 9 de febrero de 1995, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Doble/fondo/elpepicul/19950209elpepicul\\_7/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Doble/fondo/elpepicul/19950209elpepicul_7/Tes), (último acceso el 2 de abril de 2010).

<sup>5</sup> Ricard Salvat, "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", *Primer Acto*, número 257, enero-febrero, 1995, pág. 62.

<sup>6</sup> Javier Villán, "La sombra del Tenorio. Grande Bululú de El Brujo", *El Mundo*, 8 febrero de 1995, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/02/08/cultura>, (último acceso el 2 de diciembre de 2009).

allí, en lo que vimos en Puerto y en Barcelona, había dos autores, era como un espectáculo de binomio"<sup>7</sup>.

La complicidad de los dos autores en la escritura y creación de la obra fue reconocida por el propio Alonso de Santos. Igual reconocimiento fue merecido, además, la influencia del célebre actor en la manera y en el proceso de creación de la obra tal y como afirma con los siguientes términos nuestro autor:

Cuando trabajo con los actores tengo la primera versión de la obra terminada. Con Rafa he trabajado desde la idea, desde el comienzo. Creo que es el texto que más veces he reelaborado. [...]. Todo sería diferente sin Rafa. Creo que la lectura de la obra va a provocar algunas sorpresas. En el material para la edición y el material para la representación ha habido dos autores, que unas veces coinciden y otras no. La tensión dialéctica y comunicativa en el proceso de escritura ha sido grande<sup>8</sup>.

Este gran esfuerzo entre ambos autores de la obra, no sólo nace de un proyecto de trabajo común, sino que responde, además, a algo mucho más grande. Rafael Álvarez "El Brujo" lo confiesa en su entrevista mediante las siguientes palabras:

Responde a algo más entrañable: la amistad y la generosidad de José Luis, como maestro y como hombre. El aprendizaje del teatro con José Luis ha sido una iniciación en ciertas cosas de la vida. Ha sido una fuerza, un apoyo constante. El teatro ha sido un vehículo para la amistad y el intercambio<sup>9</sup>.

Rafael Álvarez no fue sólo el actor que dio vida a Saturnino Morales, sino que fue, también, el director de esta obra. Por todo ello, no en vano que Alonso de Santos dedica esta obra a su amigo y, asimismo, socio en la empresa productora "Pentación" que crearon los dos. Dice Alonso de Santos: "*A mi amigo y gran actor Rafael Álvarez "El Brujo", que dio vida a esta obra con su inimitable arte*"<sup>10</sup>. Sobre el mismo sentido dice Andrés Amorós las siguientes palabras:

Ha pretendido Alonso de Santos dar ocasiones de lucimiento a un gran actor, amigo suyo desde hace mucho. Y, a través de él, rendir homenaje al mundo de los cómicos, al teatro. Para ello, ha inventado numerosos afectos de clara comicidad. Así, contar la historia entera del *Tenorio* reduciéndola a los hechos, con una enumeración telegráfica de eficacia segura<sup>11</sup>.

De hecho, la obra que estudiamos tiene estrecha relación con el amor que sentían los dos autores por el teatro. Hablamos de Alonso de Santos y Rafael Álvarez cuando en 1964 comenzaron los dos su andadura teatral bajo los lemas del Teatro Independiente y sus grupos teatrales como Tábano, Teatro Experimental Independiente (TEI) y Teatro Libre de Madrid (TLM). Para ellos, fueron los años del teatro ambulante, recorriendo

---

<sup>7</sup> Ricard Salvat, "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", revis. cit., págs. 61-62.

<sup>8</sup> Itziar Pascual, "La escritura del camaleón", revis. cit., págs. 40-41.

<sup>9</sup> Itziar pascual, "Rafael Álvarez, El Brujo: El teatro me permite amar y recibir amor", *El Mundo*, el 9 de abril de 1994, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/04/09/cultura>, (último acceso el 2 de diciembre de 2009).

<sup>10</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, edición de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1995, pág. 114.

<sup>11</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 43.

toda la geografía española a lomos de renqueante furgoneta para representar diversas obras tanto nacionales como extranjeras y, en ocasiones, algunas de las suyas.

En este mismo sentido, creemos que Saturnino Morales recuerda bastante los largos itinerarios que hacían los dos autores de la obra por los pueblos y ciudades españoles durante ese entonces. Recordemos cómo mostró Alonso de Santos a nuestro protagonista marginado en un momento muy expresivo de la obra: "*Saturnino coge sus viejas y vencidas zapatillas de debajo de la cama, y se sienta a ponérselas en el taburete que hay al lado de la mesita*"<sup>12</sup>. Sobre este respecto dice el autor lo siguiente:

De todas maneras hay elementos de marginalidad en muchas de mis obras seguramente porque yo he sido toda la vida bastante pobre menos ahora, que vivo con normalidad. Procedo de una familia humilde y, además, creo que los personajes marginales que no se ajustan al sistema son como ácido, que al echarlo encima descubre sus contradicciones<sup>13</sup>.

No es en vano, entonces, que la acción de la obra se sitúa durante los años sesenta. Es más, en uno de los cuadros de la obra se pone de manifiesto el origen rural de Saturnino Morales. Insistimos en destacar este dato para demostrar la marginación que hasta aquel entonces vivían los dos autores y que se coincide, a su vez, con la que sufre el protagonista marginal de la obra. Veamos cómo responden los dos autores a la pregunta de dónde se sitúa la barrera entre creación y experiencia vital en esta obra:

Rafael Álvarez. *La sombra del Tenorio* está llena de secuencias que recuerdan nuestras giras, como el descanso compartido con el público y convertido en rifa popular. Es una obra que tiene mucho que ver con nuestro amor por el teatro, con lo que hemos vivido estos años, pero a través de la máscara del personaje y de una situación ficticia. Alonso de Santos. Rafa y yo tenemos un sentido de la vida muy parecido, tal vez por nuestro origen de familias medio-rurales, que han tenido un contacto directo con la dureza de la vida, con las reglas del juego. Y Saturnino Morales es nuevamente la historia de uno de los nuestros<sup>14</sup>.

En su respuesta, se ha referido Rafael Álvarez a la máscara del personaje, con lo cual hay que tener en consideración que Saturnino Morales deja de ser un ser de ficción representado por El Brujo y se convierte abiertamente, en el cuadro séptimo de la obra, en un metapersonaje portavoz del discurso del autor. Este mismo cuadro representa una experiencia de laboratorio compartida entre el escenario, de un lado, y el patio de butacas, de otro. En este cuadro, El Brujo, quien interpretaba el personaje de Saturnino, habla con Sor Inés y le dice lo siguiente:

Saturnino-El Brujo. Cierre los ojos de la realidad, hermana, y abra los de la fantasía. ¡Mire! ¿Lo ve?  
¡Es un teatro! ¡Un teatro grande, con butacas, cortinas, palcos, y luces en lo alto...! Y detrás está Rufino, nuestro regidor, que está dando la luz, y el sonido... levantando el

12 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit. pág. 120.

13 Liz Perales, "Alonso de Santos: Lo público y lo privado deben mezclarse", *El Cultural*, 27/2/2000, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/TEATRO/15176/Lo\\_publico\\_y\\_lo\\_privado\\_deben\\_mezclarse/](http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/15176/Lo_publico_y_lo_privado_deben_mezclarse/), (último acceso el 5 de noviembre de 2009).

14 Itziar Pascual, "Alonso de Santos / El Brujo: En el teatro y en la vida la gente protesta porque no tiene papel", *El Mundo*, el 6 de febrero de 1995, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/02/06/cultura>, (último acceso el 2 de diciembre de 2009).

telón, poniendo los decorados y abriendo la trampilla, cuando se acuerda. ¡El bueno de Rufino!

*Avanza Saturnino hacia su proscenio imaginario —y real por otro lado— y se dirige al público de su mente —que coincide, claro está, con el del patio de butacas de la representación—.*

¡Un teatro! ¡Un hermoso teatro!

Gracias a esta brillante idea del señor autor de la comedia, en lugar de estar aquí solo... bueno solo, con Sor Inés que es una santa pero, la verdad, no es muy habladora, como han podido apreciar ustedes. [...]. Pero gracias a esta licencia del autor, como les decía, en lugar de estar aquí, con Sor Inés, malmuriendo en esta cama de hospital de pobres, estaré, si lo me permiten, junto a ustedes, dando vida a este viejo y noble arte del teatro. Y cuando baje el telón, me quitaré el maquillaje y el vestuario y, en vez de irme a la tumba fría, me iré a mi casa a comer patatas con arroz y a beber vino tinto con mis amigos, a esperar la representación de mañana... Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora, y yo, en esa cama. Suenan los truenos y digo:

-"¿Me he muerto ya?"

Burlando así a la muerte al morirme cada día, de Don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez, de Saturnino Morales<sup>15</sup>.

A principios del cuadro decimotercero y mientras estaba quitando la máscara del personaje de Saturnino, El Brujo vuelve a repetir la misma idea:

Saturnino-El Brujo. Disculpen pero tengo que volver al escenario y acabar de cumplir con mi obligación de vestirme de Don Juan Tenorio para morirme, antes de que Sor Inés empiece a ponerse nerviosa porque me salgo del papel y ella no puede decir nada, siendo de piedra. Pensándolo bien, lo que pasa, tal vez, es que la fiebre que tengo como Saturnino, me hace alucinar y pasarme a otros papeles que no son el mío. Y me invento y me imagino que estoy en otra época, y estoy haciendo una obra, y la paro, y me bajo a hablar con el público de mis cosas...<sup>16</sup>

Llegados hasta este punto, abramos un corto paréntesis para recordar que esta técnica escénica acerca estrechamente a Alonso de Santos con Heiner Müller, famoso dramaturgo de Alemania del Este, quien defendía un teatro de la expresión que entronca con las innovaciones estéticas y con el espíritu revolucionario de la vanguardia artística europea del siglo XX pasado. En *Hamletmaschine*, escrita por este dramaturgo en 1977, el actor que interpretaba a Hamlet se quita la máscara y dice lo siguiente:

No soy Hamlet. No interpreto ningún papel más. Mis palabras ya no tienen que decirme nada. Mis pensamientos desangran las imágenes. Mi drama ya no tiene lugar. Detrás de mí están montando el decorado. Por personas a quienes no interesa mi drama, para personas a quienes en absoluto concierne. A mí tampoco me interesa ya. Se acabó mi colaboración. [...]. Mi drama, si todavía tuviese lugar, lo tendría en el tiempo de la rebelión. La rebelión comienza como paseo. Contraviniendo las normas de tráfico, durante la jornada laboral. [...]. Mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extraviado. Los actores han dejado sus rostros en el guardarropa. El apuntador se pudre en su garita. Los cadáveres de apestados disecados en la sala de espectadores no mueven ni un pelo<sup>17</sup>.

Volvamos al cuadro séptimo donde El Brujo se quitó la máscara del personaje, habló directamente con el público y le transmitió el amor que sentían los dos autores por

---

15 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 142-143.

16 *Ibid.*, pág. 169.

17 Citado por J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, 2ª edición, Madrid, 1999, pág. 218.

el teatro. En este mismo cuadro, El Brujo recordó, además, al público del poder mágico y prodigioso de este arte:

Saturnino- El Brujo. ¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas y de ojos, que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico, hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia. Teatro, actor, público... [...]. ¡El público! Con el latido de sus corazones, sus risas, sus respiraciones, sus aplausos... Sobre todo sus aplausos. [...]. Aplausos que llegan desde las filas de butacas, como olas en un mar acercándose a nuestra costa. [...]. Han venido al teatro a disfrutar, y a ver cómo otros viven su vida, para aprender ellos a vivir la suya<sup>18</sup>.

En el cuadro decimosegundo, Rafael Álvarez vuelve a destacar la misma idea, reiterando y fortaleciendo una vez más la magia del arte teatral:

Saturnino-El Brujo. ¡El escenario! Este lugar mágico donde en unos metros de espacio cabe el mundo entero. Y no sólo el mundo que vemos o sentimos, sino mucho más: caben los dioses y los diablos, los cielos y los infiernos. Caben fantasmas, espectros y seres imaginarios. Cabe la verdad y la mentira, la justicia y la injusticia, nuestros sueños y nuestras esperanzas. Aquí cabe todo, señoras y señores, porque el escenario es el inmenso reino de nuestra imaginación. Por eso el teatro sigue vivo a pesar de tantos avatares que ha sufrido, desde que, hace muchos siglos, al hombre le dio por intentar dominar el misterio de la vida por medio del arte de la representación<sup>19</sup>.

#### IV. 2. Estructura dramática.

*La sombra del Tenorio* tiene una relación muy directa y estrecha con la primera etapa de la creación artística de Alonso de Santos<sup>20</sup>. Durante el lapso comprendido entre 1975-1980, las obras de Alonso de Santos tuvieron como referente claro el mundo de la literatura del que se inspiran tanto la temática, las dialécticas como las situaciones tratadas y abordadas. Obras como *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (1975), *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1980) y *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* (1980) son respectivamente parodias de la literatura heroica del Siglo de Oro, de la tradición de la Edad Media, la obra calderoniana y la literatura mística del momento y, asimismo, de la literatura modernista y la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* de Valle Inclán. Se añade, pues, *La sombra del Tenorio* (1994) a esta etapa de creación cuyo referente literario es la conocida obra del, también, vallisoletano José Zorrilla, autor romántico de *Don Juan Tenorio*.

En efecto, la obra que estudiamos es un nuevo tratamiento paródico del famoso Tenorio, de los celebres actores que lo interpretaban, de los personajes y, además, de ciertas situaciones de la obra de José Zorrilla. No obstante, hay que reconocer que la de Alonso de Santos, como vamos a destacar en nuestro estudio, pese a esta base literaria no deja de ser una creación plenamente original que cosechó un éxito clamoroso.

En el mismo sentido, *La sombra del Tenorio* está aún más relacionada con las dos primeras obras mencionadas arriba: las tres son tragicomedias; y en ellas se utiliza

---

18 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 143-144-145.

19 Ibid., págs. 163-164.

20 María Teresa Oliveira, "Estudio preliminar" a su edición de *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, Alhambra, Madrid, 1988, pág. 10.

eficazmente la fórmula escénica "el teatro en el teatro" como destacó con las siguientes palabras Margarita Piñero:

En el género de la tragicomedia, con el claro referente del mundo literario y utilizando la fórmula del metateatro podemos incluir tres de sus obras: *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* y *La sombra del Tenorio*. En las dos primeras, el autor gira su mirada hacia la época medieval y hacia nuestro barroco. Se sumerge en estos tiempos, no sólo para fichar la acción, sino para impregnarse de algunas de las formas que más se practican en el momento como es el entremés paródico. Muy posterior —se estrenó en 1994— es *La sombra del Tenorio*, monólogo escénico que lleva a la perfección la fórmula del teatro dentro del teatro, incluyendo también el juego pirandelliano<sup>21</sup>.

Como se ha señalado, en *La sombra del Tenorio* se emplea el procedimiento teatral "el teatro dentro del teatro" donde Alonso de Santos se sirve de él como metáfora del mundo real. Dice Saturnino Morales en uno de los momentos de la obra, dirigiendo su discurso a Sor Inés:

Saturnino. Imagínese que estamos en el teatro, Sor Inés, y que esto está lleno de público. Ahí delante está el escenario, hermana. [...]. Estaba pensando yo, Sor Inés, que para hacernos mejor la idea de que estamos a punto de comenzar una representación de teatro, podemos inventar que, lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés, nos imaginamos que en vez de estar en la vida, estamos en un escenario. Y que ahí, hermana, en vez de haber una pared, están las butacas con el público. Mucho público, porque yo siempre he tenido mucho público, aunque me esté mal el decirlo, así que lo lógico es que también esta vez tenga un lleno<sup>22</sup>.

Este medio de distanciamiento provoca la reflexión del espectador-lector hacia las circunstancias reales en las que se desarrollan las trayectorias vital y profesional del protagonista marginado de la obra. Estas mismas circunstancias llevan en sí un aspecto tanto profesional como social. Por ello, vemos que el protagonista marginal en no pocos momentos de la obra no está de acuerdo con el papel que le atribuyen tanto la vida como la sociedad. Dice Saturnino Morales:

Saturnino. Odié el papel desde el primer día que lo representé. Y cuando más lo odiaba, mejor decían que lo hacía. Y cuanto mejor lo hacía, más lo odiaba y más se me quedaba pegado para siempre a la piel. ¡Ciutti! [...]. Durante un tiempo probé a hacerlo mal a ver si así lo quitaban y se lo daban a otro. Pero ni por ésas. Los caminos del arte son tan misteriosos e insondables como la vida misma, hermana. A veces, la entrega apasionada a algo produce menosprecio en los que te miran. Mientras que otras, cuanto mayor es el desdén más entusiasmo despierten en los demás<sup>23</sup>.

Es más, en muchos momentos de *La sombra del Tenorio*, vemos cómo nuestro protagonista marginado pone tanto el teatro como la vida en el mismo molde cuando le destaca a Sor Inés sus reflexiones sobre todas las trayectorias vital, familiar y, además, profesional por las cuales pasó. Dice Saturnino Morales en varias ocasiones:

---

21 Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, Ediciones Irreverentes S. L., colec. Incontinentes, Madrid, 2005, pág. 15.

22 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 127-142.

23 *Ibíd.*, pág. 122.

Saturnino: "Y en los papeles del teatro hay la misma diferencia que en la vida entre criados y señores: unos son los protagonistas, y otros hacen los recados. Y no hay color, hermana"; "los caminos del arte son tan misteriosos e insondables como la vida misma, hermana"; "pues en el teatro como en la vida, sin los papeles de criados no podrían existir los de señores"; "formaba parte de mi papel el sufrir penalidades en la vida, y en el escenario"; y "¡El teatro es como la vida, hermana, pura apariencia! Una máscara. Y un sueño"<sup>24</sup>.

Hay que tener en cuenta que este procedimiento fue utilizado antes por nuestro autor en su primera obra teatral, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, y le permitió dirigirse directamente al público. No obstante, esta técnica alcanzó su perfección en *La sombra del Tenorio* cuando en el cuadro decimosegundo se permitió que El Brujo parara la obra y se dirigiera al público para hablar, al lado de sus anécdotas personales, de su amor por el teatro y de la magia y el poder que este arte contiene. Según Margarita Piñero:

Abramos aquí un corto paréntesis para explicar cómo más tarde, Alonso de Santos llegará a perfeccionar esta técnica que le permite dirigirse directamente al espectador, hasta tal punto que en *La sombra del Tenorio*, obra que como se puede deducir de su título vuelve a utilizar el recurso del teatro dentro del teatro, introduce en el cuadro duodécimo un entremés cuya finalidad última es parar la obra para hablar directamente con el público y, entre otras cosas, le recuerda el poder mágico y prodigioso del teatro<sup>25</sup>.

Por su parte, César Oliva, enumeró y especificó así en tres puntos las referencias directas que tiene esta obra con el mundo del teatro. Según él, *La sombra del Tenorio*

es un texto de lectura no exenta de amargura, y que maneja de manera expresa referencias directas con el mundo del teatro: a) parte de materia absolutamente dramática, como es el *Tenorio*, obra con la que establece un diálogo metateatral continuo; no olvidemos que el protagonista, Saturnino Morales, ha sido actor encasillado en el papel de Ciutti, aunque siempre soñó con hacer de don Juan; b) el medio teatral en el que se desarrolla es el monólogo, género que entraña una peculiaridad en su organización dramática; c) está escrita para un actor concreto, cosa que no es la primera vez que hace el autor, dentro del más tradicional estilo de escritura teatral de este siglo. En esta ocasión, esa *sombra del Tenorio* fue para Rafael Álvarez, *El Brujo*, actor que completa de manera perfecta los elementos paródicos de los textos que representa<sup>26</sup>.

Otro referente literario de *La sombra del Tenorio* es *Don Quijote de la Mancha*. Los títulos que encabezan cada uno de los dieciséis cuadros de la obra tienen mucho que ver con los títulos que introducen y resumen el contenido de los capítulos de la obra cervantina. Es más, los dos autores de la obra objeto de estudio, Alonso de Santos y Rafael Álvarez, ha podido figurarse dentro de los sucesos de la misma al igual que Miguel de Cervantes en el Quijote. En la "Nota del autor", que escribió Alonso de Santos por motivo del estreno de la obra —que consideramos un cuadro más conforme a lo que demostraremos un poco más adelante— se imagina humorísticamente el autor de la obra recibir una llamada telefónica de su paisano vallisoletano, José Zorrilla:

24 *Ibíd.*, págs. 120-121-122-132-136-178.

25 Margarita Piñero, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Fundamentos, colec. Arte, Madrid, 2005, pág. 155.

26 César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes: Dos tragedias cotidianas*, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, pág. 16.



Mi paisano Zorrilla me llamó un buen día por teléfono desde el más allá —le saldría la conferencia por un pico, dada la larga distancia—, y me habló con una voz de tumba, ya un poco deteriorada por los años:

- Alonso de Santos, ¿no te da vergüenza ser un escritor tan poco romántico, siendo de Valladolid?

- ¿Y eso tiene que ver?—le dije yo.

- Tú ya no lo recordarás, pero cuando salías del Instituto siempre te quedabas los días de verano un ratito al lado de mi estatua, y yo te cogí cariño. Entonces pensaba orgulloso que seguirías mi tradición, te harías romántico, y escribirías *Don Juan Tenorio*.

- Esa obra ya está escrita D. José. La escribió usted copiándola de Tirso de Molina. ¿No se acuerda?

- ¡Cómo no me voy a acordar, si me tocó verla representar después miles de veces en los homenajes que me hacían! ¡Una pesadilla!<sup>27</sup>

En esta conversación imaginaria, Alonso de Santos muestra a su paisano José Zorrilla su predilección por el personaje de Ciutti más que por el de Don Juan, asunto que provoca el gran disgusto del autor romántico y que le hace colgar el teléfono. Sigue diciendo Alonso de Santos:

Y me colgó el teléfono en exagerado desplante personal, como corresponde a un escritor airado, de chistera y perilla. No me dio tiempo a decirle que si me paraba de pequeño bajo una estatua en los días de mucho sol no era por admiración y respeto, sino para protegerme unos minutos con su sombra. Le conté esta pequeña historia de Zorrilla y su sombra a mi querido amigo, socio y gran actor Rafael Álvarez "El Brujo", y decidimos hacer juntos un espectáculo. Están ustedes a punto de ver el resultado, cuando se levante el telón<sup>28</sup>.

Como es bien sabido, la revolución formal que significa *Don Quijote de la Mancha* ha sido estudiada y sigue estudiándose hasta nuestros días. Sin embargo, el aspecto que nos importa señalar en este último sentido es la ficción creadora de que habló Mijaíl Bajtín en sus escritos recientemente descubiertos. Nos referimos al capítulo noveno de la obra cervantina donde encaró el célebre autor el problema del narrador. En este capítulo, se dio un corte espaciotemporal en la obra donde nos trasladamos desde el espacio y el tiempo de los personajes de ficción a los de Cervantes y su mundo real. Con este aspecto innovador pudo el autor del Quijote figurarse en su obra, asunto que nos permitió a nosotros como lectores o como otros —según la filosofía de Mijaíl Bajtín— percibirlo en el mismo plano plástico y pictórico de los personajes de ficción. Lo mismo sucede con Alonso de Santos en su conversación imaginaria con José Zorrilla, pues el lector le percibió en el mismo plano del protagonista marginado de su obra. Mijaíl Bajtín, con las siguientes palabras, diferencia entre el mundo de la ficción creadora y el del sueño, la ilusión o la vida real:

Pero al contar mi ilusión o mi sueño al otro debo transferir al protagonista a un mismo plano con los demás personajes (inclusive si hay relato en primera persona), y en cualquier caso he de tomar en cuenta el hecho de que todos los personajes de mi narración, yo mismo inclusive, serán percibidos por el oyente en un mismo plano plástico y pictórico, porque todos ellos son otros para él. Esta es la diferencia entre el

<sup>27</sup> Alonso de Santos, "Nota del autor", en Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 33.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, pág. 33.

mundo de la ficción creadora y el de la ilusión o de la vida real: en la primera, todos los personajes aparecen representados por igual en un solo plano plástico de la visión, mientras que en la vida y en el sueño el protagonista (yo) no está representado externamente y no requiere una imagen propia<sup>29</sup>.

Esta técnica se amplía una vez más en el cuadro duodécimo de *La sombra del Tenorio*, el del entremés, donde da el segundo autor, Rafael Álvarez, un corte en las acciones de la obra y baja al patio de butacas para contar al público unas anécdotas que ocurrieron por igual tanto a él como a Alonso de Santos en espacios y tiempos privados. Una de estas anécdotas personales es la de rifar jamón entre el público de Galicia:

Saturnino-El Brujo. Así que ya que estamos aquí, ustedes en su papel de público, y yo en el de actor que hace de Saturnino Morales, me gustaría contarles algunos sucesos que me han ocurrido a mí, haciendo también esta obra de Don Juan Tenorio por esos escenarios del mundo. [...].

Me acuerdo una vez, cuando empezaba en esto del teatro en una compañía de aficionados... que fuimos a un lugar de Galicia. Al llegar al descanso de la obra, entró donde nos cambiábamos de ropa el organizador y nos dijo que no nos vistiéramos para la segunda parte hasta que no supiéramos si había segunda parte, pues allí tenían la costumbre de pagar a los cómicos con los que sacaban de rifar un jamón entre el público, en el intermedio. Y que si no se vendían las papeletas, no había segunda parte. Y, lo peor de todo: las papeletas teníamos que venderlas nosotros, encima. [...].

El problema fue que no se vendieron las papeletas. Don Juan y Doña Inés vendieron algunas, pero los demás, nada. Vuelta a reunirnos con los dueños del teatro, peleas, discusiones, el público fuera gritando que siguiera la obra, gritando pero sin comprar las papeletas, hasta que al final llegamos a un acuerdo: hacer la segunda parte, aunque fuera más deprisa y acortada, para evitar males mayores, y quedarnos a cambio con el jamón, que era por lo visto lo que al final siempre acababan haciendo todos los que allí actuaban. Es decir, se actuaba por un jamón, aunque ellos te prometieran el oro y el moro al contratarte<sup>30</sup>.

Esta anécdota reitera y fomenta una vez más la marginación que sentían los dos autores de *La sombra del Tenorio* cuando empezaron su andadura teatral a principios de los años sesenta y que no es ajena a la que padecía, también, Saturnino Morales. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el hecho de rifar jamón entre el público llamó mucho la atención de la crítica teatral como lo demuestran estas siguientes muestras. En su crítica de la obra, dice Rosana Torres:

Aunque sus intervenciones teatrales y televisivas siempre se han saldado con éxito de público y crítica, Rafael Álvarez, *El Brujo*, recurre para atraer al público, por primera vez en la historia del teatro, a uno de los manjares más cotizados: un jamón. La vianda no sólo no es de *atrezzo*, sino que se rifa diariamente entre los espectadores que a partir del próximo lunes, día 6, vayan a ver *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos y último trabajo de este actor, al teatro María Guerrero de Madrid. Directivos de Pentación, productora teatral que asume la puesta en escena de este espectáculo, aseguran que el jamón es ibérico y que muchos agraciados que participaron en los sorteos de las representaciones que han precedido al estreno madrileño hablan de las bondades y excelencias del pernil<sup>31</sup>.

29 Mijaíl Bajtín, "Autor y héroe en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*, Taurus, Madrid, 2000, págs. 42-43.

30 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 164-165.

31 Rosana Torres, "El Brujo convoca al público a punta de jamón", *El País*, el 2 de febrero de 1995, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Brujo/convoca/publico/punta/jamon/elpepicul/19950202elpepicul\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Brujo/convoca/publico/punta/jamon/elpepicul/19950202elpepicul_6/Tes), (último acceso el 2 de noviembre de 2009).

Además, la propia crítica de *El País*, después del estreno de la obra en Madrid, en el Teatro María Guerrero, volvió a destacar humorísticamente esta misma idea, mientras que el autor subraya, a su vez, su empeño de utilizar la fórmula del metateatro:

"¡Telón!, es el descanso y ahora es cuando rifo el jamón". Esta frase insólita en la historia del teatro fue pronunciaba ayer por vez primera en el templo sagrado de la escena: el teatro María Guerrero, de Madrid. Pero lo mejor vino después. Se hizo realidad la amenaza y el actor Rafael Álvarez, *El Brujo*, transgredió todas las tradiciones y costumbres del arte de Talía y, mientras el público se desternillaba, rifó un pernil ibérico, al que calificó de "ecojamón". Al mismo tiempo, el actor juraba y perjuraba que eso del jamón era cosa del autor, José Luis Alonso de Santos: "Yo ya le dije que cómo íbamos a rifar la vianda, siendo una obra seria basada en un personaje de Zorrilla, pero me dijo "no, no, tú rífolo que esto es metateatro"<sup>32</sup>.

En el mismo sentido, merece mencionar, también, que está unida y relacionado estrechamente con la famosa anécdota de rifar el jamón en el público y, generalmente, con el espectáculo que interpretó Rafael Álvarez "El Brujo" en *La sombra del Tenorio* una resucitación de cierta tradición popular muy conocida en los pueblos españoles, la del bululú tal y como describe así Javier Villán:

Llegaban a la aldea los comediantes. Y la turba zarrapastrosa de la chiquillería los seguíamos embelesados. A veces los comediantes eran uno solo, un hombre de muchas caras y de muchas voces. Después aprendí que eso se llamaba bululú. Ya hacía una comedia él solo. Y, entre medias, nos contaba cosas de su vida. Y rifaba, no un jamón que era lujo babilónico en aquellos tiempos, y que además, en las aldeas pobres teníamos jamón. Así que rifaba licores o dulces u otras golosinas de mayos exotismo. Gracias les sean dadas a Alonso de Santos y a El Brujo, que me han ayudado a recuperar ese trozo de infancia irrecuperable. Sólo faltó que me tocara el jamón<sup>33</sup>.

Sobre este mismo sentido destaca Ricard Salvat estas siguientes palabras que demuestran los recuerdos y sentimientos privados y entrañables que provocó el estreno de *La sombra del Tenorio* en un público más especializado y, asimismo, veterano del mundo del teatro. Dice el gran actor, director y crítico catalán:

Encontramos el texto de Alonso de Santos lleno de varias y enriquecedoras calidades pero, en las dos veces que lo he visto representar, una en Puerto de Santa María, en el patio de un colegio o instituto, casi un anti-espacio escénico, y otra en un teatro convencional pero con escenario demasiado ancho, de voluntades cinematográficas, en Barcelona, se me ha impuesto una dimensión muy particular y entrañable. Me refiero a ese admirable intento de resucitar el bululú y todo lo que ese olvidado género comportó para la generación a la que pertenezco y para las gentes que fuimos acercándonos a la adolescencia en un marco civil que prácticamente podía vivir sin ver teatro, al menos en los lejanísimos años cuarenta y cincuenta<sup>34</sup>.

Las experiencias personales que Rafael Álvarez cuenta al público en forma de morcillas, que mete en el texto de la obra en cuanto se quita de la máscara del personaje, están confirmadas por él mismo en plena interpretación del papel de Saturnino Morales:

32 Rosana Torres, "Un jamón a escena", *El País*, el 7 de febrero de 1995, [http://www.elpais.com/articulo/madrid/MADRID/MADRID/MUNICIPIO/jamon/escena/elpepiespmad/19950207elpmad\\_26/Tes](http://www.elpais.com/articulo/madrid/MADRID/MADRID/MUNICIPIO/jamon/escena/elpepiespmad/19950207elpmad_26/Tes), (último acceso el 2 de noviembre de 2009).

33 Javier Villán, "La sombra del Tenorio. Grande Bululú de El Brujo", pág. web cit.

34 Ricard Salvat, "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", revis. cit., pág. 61.

Saturnino-El Brujo. También he metido algunas morillas, de vez en cuando, que es un placer para el actor dejar de repetir como un loro las frases que se ha aprendido, para decir directamente lo que le sale del alma. Además, que el autor tampoco es un sabio todo el tiempo, cuando escribe un papel<sup>35</sup>.

Sobre el famoso cuadro del entremés, que causó como se ha señalado antes gran acogida entre el público y la crítica teatrales, destaca Andrés Amorós lo siguiente:

El cuadro XII es un entremés, en el sentido etimológico de la palabra: un manjar breve y ligero entre platos de mayor entidad. Algo así como el saborete de apio que nos ofrecen, para cambiar el sabor, a la mitad de un menú largo y estrecho, en un restaurante de nueva cocina. El que haya presenciado la representación sabe que este entremés va incorporando las experiencias del actor, en distintos lugares. En diálogo directo con el público, intercala y comenta anécdotas jocosas, para culminar con algo típico del teatro popular de todos los tiempos: la rifa de un jamón entre los espectadores, acogida siempre por ellos con enorme regocijo...<sup>36</sup>

Antes de desviarnos a tocar otro punto, hay que tener en cuenta que a Rafael Álvarez "El Brujo" le gusta mucho contactarse con el público durante los espectáculos y montajes que protagoniza, asunto que le permite conseguir una mutua comprensión y, además, un recíproco amor. Lo muestra con las siguientes palabras, reveladas un poco después del primer estreno de la obra en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares:

La relación con el público es una fuerza reveladora. Jiddu Krishnamurti dice que ser es estar relacionado: se es en la medida en que te relacionas contigo mismo y con los seres que te acompañan en el universo. Y el teatro permite la posibilidad de entrar en contacto con otros seres, de amar y recibir amor<sup>37</sup>.

Como hemos dicho antes, *La sombra del Tenorio* es una tragicomedia. La obra que estudiamos tiene de comedia pura la descripción del mundo marginal en que vivía Saturnino Morales; la parodia de *Don Juan Tenorio* del romántico José Zorrilla; y, además, el uso de un lenguaje popular. Mientras, en cambio, tiene de tragedia pura la muerte del protagonista marginado al final; y, asimismo, el empleo de un lenguaje muy culto, propio del romanticismo que impregna muchas veces la obra. El resultado de esta armónica fusión entre todos estos aspectos es, pues, una pura tragicomedia. Dice César Oliva que "en muerte acaba *La sombra del Tenorio* (1994), pero ésta, por su condición abiertamente paródica, se aparta de la categoría de tragedia antes mencionada"<sup>38</sup>. Según palabras de Manuel Pérez Jiménez, el tema de la obra se trata, de un lado, de "una leve pero intensa tragedia personal del actor fracasado metafóricamente sugerida por el drama de Zorrilla", mientras, de otro, es "una comedia cuya carga histriónica hubiera reposado sobre la parodia del texto romántico realizada a partir de la apropiación y presentación paradójica, pero coherente, del universo dramático donjuanesco"<sup>39</sup>. Margarita Piñero, a su vez, subraya y sostiene la misma idea a través de estos términos:

---

35 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 132-133.

36 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 35-36.

37 Itziar pascual, "Rafael Álvarez, El Brujo: El teatro me permite amar y recibir amor", pág. web .cit.

38 César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes*, op. cit., pág. 16.

39 Manuel Pérez Jiménez, "*La sombra del Tenorio*. Charanga pseudocultural, muy televisiva", op. cit., pág. 130.

Como telón de fondo las líneas estéticas del romanticismo se mezclan con la realidad más vibrante del protagonista, el actor Saturnino Morales que harto de representar siempre el papel de Ciutti quiere ver colmado su deseo de ser, antes de morir, don Juan Tenorio<sup>40</sup>.

Muy diferente de lo que suele ser un texto teatral, *La sombra del Tenorio* se organiza en dieciséis cuadros, precedidos de una nota breve por motivo de su estreno. Superficialmente puede parecerse a una novela tradicional, especialmente por los títulos que encabezan cada uno de los cuadros y, también, porque el protagonista marginado narra los sucesos en primera persona. Recordemos cómo ha presentado Andrés Amorós la estructura dramática de la obra:

Aclaremos, ante todo una cosa: se trata de un monólogo teatral, escrito para la escena. Sin embargo, lo que aquí podemos leer difiere algo de lo que es habitual en un texto dramático. Respeto así la voluntad del autor, que ha elegido, para la edición, una presentación próxima a lo narrativo. (No olvidemos que, en los últimos años, Alonso de Santos ha publicado un par de cuentos). En el texto definitivo que presenta para la edición el autor, la obra no se divide en actos o escenas sino en XVI cuadros. Cada uno de ellos, como en la novela tradicional, van encabezados por un titulillo que introduce y resume su contenido: "En que da comienzo la historia (...) Donde se habla de (...) Aquí se trata (...)". Oímos exclusivamente la voz del autor-narrador, eso sí, sin comentarios o descripciones, pero sí se nos ofrecen, entre paréntesis, las acotaciones escénicas<sup>41</sup>.

No obstante, en el fondo y lejos de los juegos formales de Alonso de Santos, que abordamos un poco arriba, y descontando el cuadro decimosegundo —el del entremés— que suponía un descanso tradicional antes del final, la estructura de la obra podría responder bien a los cánones de la comedia burguesa del siglo XX. En primer lugar, el decorado es único a lo largo de toda la obra. En segundo lugar, los dieciséis cuadros se pueden subdividir —como veremos a través del argumento que vamos a presentar a continuación— en tres actos de la siguiente forma: uniendo la nota previa con los cinco cuadros primeros se podría formar el primer acto; el segundo estaría compuesto por los siguientes seis cuadros; y después del entremés vendrían los últimos cuatro cuadros que suponían el último acto. A la luz de esto la obra se puede redividir así: 6 + 6 + 4 donde se nota un descenso similar al de la vida del protagonista que se estaba acabando.

Otro motivo de que el último acto estuviera bastante corto que los otros dos primeros fue el cansancio que sufría El Brujo por este largo espectáculo. Sobre este punto y, asimismo, sobre la confianza mutua existente entre los dos autores de la obra, dice Alonso de Santos los siguientes términos:

Algunas personas me han dicho que hay dos claves, dos líneas de tensión en la obra: una, claramente cómica, muy propia de Rafa. La otra, tragicómica, está más próxima a mí. En algunos aspectos ha dominado más mi idea —la referencia realista de la muerte, con la presencia de la cama en el escenario—, en otra, la de Rafa. Te pongo un ejemplo. Para mí era importante que tras el descanso viniera una segunda parte densa,

40 Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 15.

41 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 35.

larga, intensa y dramática. En el espectáculo no he conseguido que la segunda parte supere los diez minutos. Rafa podría caer por un tobogán, pero cae por un terraplén<sup>42</sup>.

En el mismo sentido, dichos tres actos pueden responder bien al esquema clásico de planteamiento, nudo y desenlace. En el primer acto, se presenta Saturnino Morales Pudiente y se muestra dónde está, cómo aparece, a quién orienta su discurso, qué desea y los pasos que hace para conseguir su meta. En el segundo, se resalta una evolución del personaje donde se revelan los lados y capas ocultos de sus trayectorias vital, familiar y profesional y, además, se plantea el nudo: nuestro protagonista marginado duda en sus cualidades para representar el papel de Don Juan. En el último acto, se desarrolla el desenlace donde muere Saturnino, aún vestido del ropaje del Tenorio, pero sin poder conseguir su íntimo deseo de representar el papel soñado. Además, responde la obra a la medida aristotélica de las tres unidades: de lugar, de tiempo y de acción.

Por otra parte y de acuerdo con Gonzalo Pérez de Olaguer, la obra nos permite detectar tres niveles. El primer nivel lo representan los cuadros 1, 2, 9, 10, 13, 15 y 16 donde se habla del actor Saturnino Morales. El segundo lo constituyen los cuadros 3, 4, 5, 6, 8, 11 y 14 en los que se aborda el intento de éste para hacer de Tenorio, pero a través de las vivencias de Ciutti. El tercer nivel lo forman los dos cuadros 7 y 12, pues en ellos El Brujo se quita la máscara del personaje y se baja al patio de butacas para hablar de su amor por el teatro y, también, de las anécdotas que le ocurrieron a lo largo de su andadura teatral. Nos traduce así al castellano Ricard Salvat estas palabras de Gonzalo Pérez de Olaguer en su crítica catalana de *La sombra del Tenorio*:

*La sombra del Tenorio* es un texto aparentemente sencillo, pero que esconde tres niveles interesantes. El actor Morales, el de éste haciendo de Tenorio, a partir de las vivencias de Ciutti, y el de El Brujo, desmarcándose de ambos, dialogando con el público y haciendo llana y simplemente de El Brujo<sup>43</sup>.

### IV. 3. Argumento.

A lo largo de los tres capítulos anteriores hemos estudiado *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes* desde un sentido más amplio y abierto en función de una dialéctica entre dos fuerzas en pugna que supone el término "trama". No obstante, en *La sombra del Tenorio* —dado el género monológico en el que se construye y se forma la obra como una larga confesión y sin olvidarnos de las evidentes diferencias que trazó nuestro autor entre los dos términos (trama y argumento)<sup>44</sup>— vamos a tratar de esta obra a través del término "argumento" que presentamos inmediatamente a continuación:

42 Itziar Pascual, "La escritura del camaleón", revis. cit., pág. 41.

43 Ricard Salvat, "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", revis. cit., pág. 63.

44 Alonso de Santos, en *La escritura dramática*, diferencia como sigue entre varios sinónimos que tienen la misma entidad como por ejemplo trama, argumento, fábula e historia. Dice nuestro autor:

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces, indistintamente, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula. Un cuento, o una narración, tienen también un argumento, pero éste no necesariamente encierra una lucha entre contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna "entramada" que es necesario resolver después —es decir, "desentramar"— para llegar al final.

J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., págs. 103-104.

Imagina humorísticamente nuestro autor recibir una llamada telefónica del otro mundo de parte de su paisano José Zorrilla y decide conjuntamente con El Brujo rendir un homenaje al escritor romántico, parodiando *Don Juan Tenorio*. Así que empieza la obra mientras Saturnino Morales, un viejo cómico, se está acabando en un hospital de caridad. Dialogando con Sor Inés, una monja inmóvil sentada a su lado y que revive sus experiencias, le muestra a ella su deseo de no morir. Y, si tuviera que morir, habría que representar por primera y última vez el papel que tanto soñaba hacer. Toda su vida de comediante hacía el papel de Ciutti, el criado, en la obra de José Zorrilla, *Don Juan el Tenorio*, aunque lo que más soñaba fue hacer el papel de éste, dadas las diferencias que hay entre los papeles principales y secundarios. A lo largo de su carrera artística, Saturnino robaba el vestuario completo del Tenorio de todos los donjuanes con quienes trabajaba, creyéndose que nada más vestido de ello triunfaría; mientras que, vistiéndose de Ciutti y haciendo debidamente el papel, la modestia se quedará pegada a él para siempre en el escenario y, también, en la vida. Imaginándose que está en un teatro, Saturnino le cuenta una manera cómica a Sor Inés la historia de *Don Juan Tenorio*: los diferentes decorados, espacios y tiempos de los hechos; los personajes, sus apuestas, peleas, enredos y duelos; el amor y la muerte; las anécdotas que ocurrían durante la representación; e incluso lo que hacía y decía el público, y lo que hacía y decía él mismo a Don Juan durante el descanso entre las dos Partes. Saturnino cuenta, además, a Sor Inés varias de las dificultades del papel de Ciutti; los actores que representaban dicho papel; las morcillas que metía él mismo durante el espectáculo; y lo que pasaba siempre al final de la representación: tenía que saludar al público desde la fila de atrás. Pero, lo que más le amargaba la vida, al lado de que el autor escribió este papel sólo en un día, fue que el Tenorio siempre le trataba como criado dentro y fuera de la obra.

Mientras Saturnino termina de vestirse de las últimas prendas del Tenorio, sugiere a Sor Inés, en su opinión, otro de los malos papeles en la obra tanto como el suyo: el del Comendador, Don Gonzalo, a quien —aparte de matarle, robarle la hija y ponerle traje de piedra— también le insultaban durante el espectáculo. Pero Saturnino, terminado ya de poner todo el ropaje del Tenorio y pese a que soñaba toda su vida en hacer este papel, duda al final en sus condiciones de hacerlo. Saturnino vuelve a imaginarse que está en un escenario de verdad donde hay público con quien dialoga —"El Brujo" quien encarna el papel de Saturnino en la obra, sale del tiempo, del espacio y del papel que protagoniza en la obra, contando una anécdota personal—, pero vuelve de pronto a Sor Inés, diciéndola que todo esto fue una imaginación e invención. Para poder entender el papel del Tenorio, Saturnino cuenta a Sor Inés los problemas que tenía aquél con su padre que, según sigue contando, los puso José Zorrilla en la obra como un mensaje indirecto a su propio padre quien le repudiaba en la vida real por lo liberal y romántico que era y, asimismo, por escribir *Don Juan Tenorio*. Así, tanto el autor como su protagonista se quedaron sin familia. Del mismo problema está sufriendo el propio Saturnino y, por eso, está muriendo solo entre monjas en un hospital de pobres. Sus padres murieron cuando era joven; lo mismo ocurrió a sus hermanos de pequeñez por la

fiebre; y la muerte fue también el destino de su mujer quien falleció después de poco tiempo del casamiento por estar sola todo el tiempo debido al trabajo ambulante de su marido. Saturnino cuenta a Sor Inés sus recuerdos de amor en la vida con la chica del mesón, en que hospedaron para representar *El caballero de Olmedo*; con él trabajó luego en la compañía, pero por el frenillo que tenía la despidieron donde al final le dejó a él para liarse con un sargento chusquero. Recuerda también aquella noche en que sustituyó a Don Rodolfo Atienza, uno de los donjuanes, en una cita de amor que terminó por una total desesperación para él, no sólo porque la chica fue muy fea, sino también porque aquél llegó al final para cumplir con su obligación.

En el cuadro decimosegundo —el del entremés—, El Brujo vuelve a dar un corte en la obra donde baja al patio de butacas para contarle al público unas anécdotas que le ocurrieron como actor en espacios y tiempos privados: la historia de rifar jamón entre el público en Galicia; la anécdota de cambiarse en un patio de gallinas mientras nevaba en Badajoz; y, también, ciertos casos en que tuvieron unos problemas con la censura.

Regresa El Brujo al papel de Saturnino y éste vuelve a dialogar con Sor Inés sobre el tiempo en el teatro y hasta qué punto es distinto del de la vida. El tiempo de Don Juan es muy rápido; él hace muchas cosas en un poco tiempo y lo único que le para es su amor a Doña Inés quién, asimismo, le salva el alma. Así, Saturnino se imagina que Sor Inés es la misma Doña Inés de la obra quien podría detenerle el tiempo y salvarle el alma como hizo con Don Juan. Luego, habla con ella sobre las diferentes formas con que se puede representar el papel de Don Juan; al final elige una de ellas donde no le quedará para ejecutar el papel nada más que ponerse las botas. Ahora Saturnino lo tiene todo preparado para representar el papel, pero recuerda que tuvo un sueño en que se vio vestido de la Brígida. Ya suena la hora del final de Saturnino Morales quien muere vestido totalmente del Tenorio.

Saturnino es, pues, un personaje marginado, a la sombra, un antihéroe que no es nunca jamás ni un gran conquistador ni un famoso legendario. Es una modesta persona por la cual está interesado mucho Alonso de Santos y que se parece bastante a Carlos Galván, protagonista de *El viaje a ninguna parte* (1985), de Fernando Fernán Gómez, como destaca así con las siguientes palabras Juan. A. Ríos Carratalá:

*La sombra del Tenorio* es Ciutti, claro está. No imaginamos a José Luis Alonso de Santos dedicando una obra al legendario conquistador. Lo suyo son los personajes a la sombra, los antihéroes como Saturnino Morales, el cómico que durante su larga trayectoria se había especializado en ese papel tan poco agradecido de Ciutti. Al igual que Carlos Galván, el protagonista de *El viaje a ninguna parte* (1985) de Fernando Fernán-Gómez, se encuentra al borde de la muerte en un asilo. Y allí, en ese momento de balance, ambos sólo desean recordar para encontrar una memoria que les reconcilie con un pasado poco brillante. Ninguno de los dos ha tenido éxito: Carlos nunca pasó de personajes secundarios, mientras que Saturnino se quedó con las ganas de interpretar el papel de Don Juan Tenorio. El primero, para compensar la soledad del fracaso, imagina "una buena racha" de estrenos alabados por la crítica, películas con premios rutilantes, bellas mujeres alrededor y una casa para él y su padre, cómico también. El segundo es más modesto y concreto. No se mueve en el amplio campo de la novela, sino en el de un monólogo teatral donde su única, y última, obsesión es la de



interpretar al protagonista de la obra de José Zorrilla. O, al menos, vestirse como tal para probar una sensación que tantas veces ha imaginado con deseo<sup>45</sup>.

#### IV. 4. Saturnino Morales Pudiente.

Según las siguientes palabras de Alonso de Santos, en *La sombra del Tenorio* se da un protagonismo total al famoso Ciutti del que nunca gozó, ni siquiera mediante la pluma del propio José Zorrilla:

Ciutti representa la herencia de una tradición teatral perdida: el criado en el Siglo de Oro, conciencia del personaje principal. En Zorrilla, esa función desaparece, porque el papel de conciencia ha sido asumido por Doña Inés. Su lugar ha sido desplazado por una mujer. Esa transformación es amarga. En el teatro y en la vida, la gente grita y protesta porque no tiene papel. A partir de ese Ciutti empezamos a reflexionar sobre la existencia, la vida y los estilos<sup>46</sup>.

Imagina Alonso de Santos a Saturnino Morales, aquel viejo cómico, durante las últimas horas de su vida. Se muestra el protagonista enfermo, delgado, vestido de un pijama descolorido y recogido en un hospital de caridad. El protagonista de la obra se está muriendo, pues, solo en un lugar de pobres y se ve sufridor, marginado y perdedor. En el diálogo que mantiene Saturnino con Sor Inés, aquella monja muda e inmóvil, se revelan las capas ocultas de sus trayectorias vital, familiar y profesional.

Saturnino Morales representaba a lo largo de su vida el papel de Ciutti en *Don Juan Tenorio*, escrita por José Zorrilla. Este protagonista marginado no ha cesado de revelar cómicamente cómo el polígrafo del célebre autor romántico pudo martirizar al corazón de quien tuviera que representar este papel: el nombre es Ciutti; la ropa es modesta; las frases que dice en escena muestran las pocas posibilidades para el actor que lo represente; el autor lo escribió sólo en un día; al final de la representación tiene que saludar al público desde la fila de atrás; y, por último, lo peor de todo era servir a su amo dentro de la representación y mantener, además, las obligaciones y deberes del papel fuera del escenario. Sobre este sentido, dice Juan A. Ríos Carratalá lo siguiente:

Estar siempre a la sombra resulta duro y hasta injusto. Lo explica Saturnino Morales con un humor no exento de amargura, la de sentirse relegado a la hora de los aplausos y cualquier otra recompensa. Ciutti puede brillar gracias al buen trabajo del actor, pero sólo él parece percibirlo. El público, la crítica, los demás compañeros se sienten atraídos por Don Juan Tenorio, que juega con ventaja. La de ser el galán, disponer del mejor vestuario y recitar los más sonoros versos imaginados por el poeta. Mientas tanto, su criado hace recados y va de un lado para otro. No hay posible competencia. Lo reconoce Saturnino Morales y reclama su derecho a ser, en su última e imaginada representación, el protagonista y aparecer con la galanura de quien tanta envidia le ha provocado. ¿Quién le va a discutir semejante deseo a un condenado a muerte? Nadie, aunque al final descubre con orgullo que su trabajo también había merecido la pena y que, al fin y al cabo, tampoco era tanto eso de ser "El Tenorio"<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Juan A. Ríos Carratalá, "La sonrisa cercana de J. L. Alonso de Santos", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, núm. 10, 2005, pág. 96.

<sup>46</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos / El Brujo: En el teatro y en la vida la gente protesta porque no tiene papel", pág. web cit.

<sup>47</sup> Juan A. Ríos Carratalá, "La sonrisa cercana de J. L. Alonso de Santos", revis. cit., pág. 96.

El sentido humorístico con que revela Saturnino estas vivencias decepcionadas le lleva a reírse de sí mismo y, además, de estas frustraciones. Este asunto lo afirma, asimismo, Rafael Álvarez quien coincide con el personaje que protagonizaba en que los dos son actores de teatro y cómicos; ambos han hecho muchos kilómetros, muchas ferias y han recorridos por muchos pueblos. Según estas palabras de Rafael Álvarez:

Los dos tenemos cierto distanciamiento frente a los vaivenes del éxito y el fracaso. Con los años las cosas se ven con menos virulencia. Aceptamos la insignificancia de nuestro trabajo, al que atribuimos una importancia trascendental. Ese valor añadido procede del deseo de llenar carencias y frustraciones. El teatro es una cosa sencilla y maravillosa, porque permite descubrir tu insignificancia y reírte de ella. Esa es su grandeza. [...]. Pero en el espíritu y la actitud [Saturnino Morales] implica una profundización en lo que yo busco del teatro: un ejercicio de comprensión de mi mismo y del mundo que me rodea, de mis taras, de mis miedos y mis miserias<sup>48</sup>.

El actor Saturnino nació en Castilla la Mancha de padres muy pobres, a pesar del apellido que llevaban y de la posada que tenían en aquellas tierras. Murieron todas las personas que le rodeaban: sus padres por falta de dientes; sus hermanos por unas fiebres que tenían de pequeños; y su mujer por el aburrimiento desencadenado por la frecuente ausencia de él debido a su trabajo ambulante de cómico. Así tenía que emprender su viaje en la vida de una forma solitaria. Lo muestra así cómicamente el protagonista:

Saturnino. Mis padres murieron, cuando ya era joven, cansados de masticar sin dientes, pues de donde soy yo las aguas son duras y la comida más, y se estropean las dentaduras aunque la pobreza no les dé mucho desgaste. [...]. Hermanos no tuve, pues un par de ellos que intentaron hacerme compañía no pasaron de los primeros años por unas fiebres. Y mujer, ya de hombre, y me duró poco tiempo, la pobre, pues se ve que el destino estaba empeñado en hacerme viajar en solitario por este mundo<sup>49</sup>.

La falta de familia ha sido, pues, el problema que Saturnino sufría toda su vida igual que el propio Don Juan y el autor que lo escribió, José Zorrilla. Así lo reconoce el protagonista marginado de la obra: "Ése ha sido también mi problema: la familia. Si no, ¿de qué iba a estar yo ahora malmuriendo entre monjas en este lugar apartado de la mano de Dios? ¡La familia! En esto como Don Juan. Y como Zorrilla"<sup>50</sup>.

La posada que tenían sus padres por las tierras de Segovia fue el motivo de su afición desde pequeño del teatro, pues allí conoció a unos cómicos que iban de paso por allí y, desde que vio sus baúles y las maravillas que de ellos salen, decidió hacer de cómico. Así, soñó vestirse de las ropas que vio en los baúles y, en especial, las de rey. Lo revela así Saturnino Morales de una manera expresiva:

Saturnino. Bueno, pues allí tenían mis padres una posada y allí iban a caer los que iban de paso, por el lugar. Así conocí por primera vez en mi vida a unos cómicos, y es como me entró la afición esta del teatro que me duró la vida entera: por unos baúles. Salieron ellos, por lo que fuera, de sus aposentos, y entré yo, me llegué hasta sus baúles, que estaban abiertos, y descubrí un mundo de maravillas: sombreros, vestidos llenos de encajes y volantes, cintos y espadas, jubones y botines, hábitos de santo y ropajes de soldado, coronas de rey y mantos de virgen. Otra vida. Soñé llevar puestas aquellas

48 Itziar pascual, "Rafael Álvarez, El Brujo: El teatro me permite amar y recibir amor", pág. web cit.

49 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit. págs. 151-152.

50 *Ibíd.*, pág. 151.

ropas algún día. Así que, como lo de la posada fue de mal en peor y a mí las faenas del campo no me iban, en cuanto murieron mis padres y me hice mozo, busqué acomodo en una compañía de cómicos, donde aquel sueño de niño de verme de rey y de señor se hiciese realidad<sup>51</sup>.

No obstante, Saturnino no imaginaba hasta qué punto sería muy difícil y duro el camino que va a emprender y como sucesiva consecuencia de ello la muerte de su esposa por estar sola todo el tiempo durante su permanente ausencia y, también, su propia y futura muerte, solo y marginado en un hospital de pobres. Lo dice con estas palabras Andrés Amorós: "En el cuadro IX, evoca Saturnino la fascinación que sintió por el teatro y cómo ese "mundo de maravillas" contrasta luego con la aspereza de la realidad cotidiana"<sup>52</sup>.

Aquel día Saturnino llegó llevando su maleta a una compañía de teatro para buscar trabajo y una vez le vieran le dieron el papel de Ciutti, el criado, en *Don Juan Tenorio*. Desde aquel entonces y a lo largo de toda su vida de comediante, permaneció llevando a Ciutti sobre sus espaldas y recorriendo con él toda la geografía española. Veamos cómo muestra Alonso de Santos las zapatillas de Saturnino de una forma bastante expresiva: "*Saturnino coge sus viejas y vencidas zapatillas de debajo de la cama, y se sienta a ponérselas en el taburete que hay al lado de la mesita*"<sup>53</sup>.

Sin embargo, Saturnino no estaba satisfecho con este fatal incidente —que hizo que, en el mismo día de su ingreso a la compañía, estuviera malo el actor que hacía el papel de Ciutti— porque los responsables de ésta se lo impusieron hasta que se quedó pegado a él para siempre. Lo muestra así Alonso de Santos en la siguiente acotación: "*Tira Saturnino de su pijama como si de la piel de Ciutti se tratara, que se hubiera quedado pegado a la suya*"<sup>54</sup>.

Lo hacía bien o lo hacía mal, para ellos lo representaba bien. Por lo tanto, odió hasta los tuétanos este papel que le hizo criado, burlado, menospreciado, pobre y, sobre todo, marginado para siempre tanto en el teatro como en la vida. Sí odiaba su papel, pero también soñaba escapar y liberarse de él y de su consecuente marginación teatral y social a través del papel de Don Juan. Para él, éste era el del dueño en la vida y, además, el teatro. Aquí tenemos su justificación: "Y en los papeles del teatro hay la misma diferencia que en la vida entre criados y señores: unos son los protagonistas, y otros hacen los recados. Y no hay color, hermana"<sup>55</sup>.

Sin embargo, Saturnino nunca pudo llegar más lejos. Hay que recordar, como consecuencia lógica del miserable papel de Ciutti, cómo se configuró este protagonista

---

51 *Ibid.*, págs. 151-152.

52 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 36.

53 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 120.

54 *Ibid.*, pág. 122.

55 *Ibid.*, págs. 120-121.

durante la acotación inicial de la obra: dónde aparecía, en qué estado se mostraba, qué ropa llevaba y que decía:

*Hospital de caridad. [...]. Ilumina al enfermo, delgado y macilento, la luz de la luna que entra por un alto ventanuco. Va cubierto por un descolorido pijama que le da un aspecto fantasmal.*

Saturnino. Ha sido duro vivir... y morir se también va a costar lo suyo, por lo que veo<sup>56</sup>.

Sobre el papel de Saturnino Morales tanto en el teatro como en la vida, destaca Andrés Amorós la siguiente opinión: "El viejo cómico ha sido desclasado, ha permanecido al margen de la jerarquía social: un pobre hombre. Sin embargo, su experiencia teatral le ha hecho sentir en su carne que la sociedad nos atribuye a cada uno un papel del que no podemos escaparnos"<sup>57</sup>.

El papel de Don Juan fue, entonces, el único anhelo que a lo largo de toda su vida soñó hacer Saturnino y por el cual quedó acumulando todo el ropaje necesario para representarlo. Y si esto no se convirtiera, en realidad, en esta misma vida, pensaría hacerlo, incluso poco antes de su muerte, ante Sor Inés y el público que imagina que le esté viendo para poder gozar así en la otra vida de lo que no había conseguido en el mundo real haciendo de Ciutti.

#### IV. 5. Situación y conflicto.

En el drama romántico, Ciutti era el fiel servidor y seguidor del famoso Don Juan Tenorio y representaba la tradición de la figura del donaire. Dice Andrés Amorós:

Ciutti sirve a Don Juan desde hace un año. Le respeta y quiere que le respeten, porque vive a su costa y también porque le admira. Hace todo lo que él le pide: denuncia a Don Luis, libra de la cárcel a su amo, se ocupa de atrapar a su rival. La inteligente Brígida le define "¡Qué mal bicho! (...) ¡Gran bribón!"<sup>58</sup>.

No obstante, este mismo personaje empezará a cobrar con Alonso de Santos una importancia de la que nunca ha gozado ni siquiera con el propio José Zorrilla. Como se ha señalado antes, en su "Nota del autor", Alonso de Santos se imaginaba recibir una llamada telefónica del otro mundo de parte del célebre romántico José Zorrilla. En esta conversación imaginaria reconoce nuestro autor su mucha simpatía por el personaje de Ciutti que por el del propio Don Juan:

Alonso de Santos. Además, si quiere que le diga la verdad, a mí el personaje ese de *Don Juan*, a pesar de ser tan español, me parece un fanfarrón de mucho cuidado. A mí lo que más me gusta de su obra es el personaje de *Ciutti*.

José Zorrilla. ¿*Ciutti*? ¿El criado? Desde luego lo que ha cambiado España últimamente. Es el maldito realismo; y lo social, que os ha convertido a los escritores en monjas de caridad<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, pág. 115.

<sup>57</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 39.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, pág. 37.

<sup>59</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 33.

Esta obra sí que fue un homenaje a su paisano, el célebre autor romántico, pero cada uno de los dos vallisoletanos se muestra desde la estética que le mueve y, además, conmueve. Lo declara así el autor en una segunda ocasión: "*La sombra del Tenorio* es una cala de mi mundo cultural y en el hecho de ser de Valladolid. Le debía un pequeño homenaje a Zorrilla, sólo que yo desde el realismo y frente al romanticismo"<sup>60</sup>.

El autor de *La sombra del Tenorio* vuelve a subrayar y resaltar la misma idea en otra tercera ocasión con las siguientes palabras:

El personaje secundario, el donaire, el criado venido a menos por la tumultuosa presencia de Doña Inés, se ha convertido en el gran Ciutti. Ahora es la figura del perdedor que reivindica un primer plano, en la escena y en la vida. Y su presencia es más intensa y vital que la de Don Juan<sup>61</sup>.

Por su parte, Andrés Amorós coincide con Alonso de Santos como sigue: "Aquí, ante todo, este personaje supone un punto de vista social: es el pícaro, el gracioso, el anti-héroe. Otra vez, en la obra de Alonso de Santos, el protagonista es un marginado, un ser humano que siente que *el mundo es ancho y ajeno*"<sup>62</sup>.

Otra vez y como siempre fueron los marginados, sufridores y perdedores los protagonistas de las obras dramáticas de Alonso de Santos. En *La sombra del Tenorio*, nuestro autor reivindicaba el protagonismo perdido del personaje de Ciutti y defendía su derecho a ocupar un primer plano vital, teatral y social, envolviéndolo todo con una risa nunca dura ni distante, sino entrañable y lúcida. Según Juan A. Ríos Carratalá:

Saturnino Morales es un sabio de la escena. Su vida rebosa anécdotas relacionadas con sus innumerables representaciones del drama zorrillesco, en los más diversos lugares y en circunstancias singulares a menudo. El autor las recopila mediante la consulta de diversas fuentes para que su protagonista las cuente, en la soledad de su dormitorio sólo alterada por la presencia de una monja inmóvil y mientras prepara su última representación. Juntas, forman un curioso tratado que nos recuerda la experiencia de tantas peripecias vividas por los cómicos en épocas donde la supervivencia era un empeño. No pretenden ser las más significativas, sino que se eligen con el criterio de la memoria de un cómico que se dirige a un público que nunca debe aburrirse. Lo consigue, ya que con una fluidez propia de un experimentado autor las va presentado de manera que aprendemos y sonreímos. Imaginamos a Saturnino Morales afanado en salir airoso de las penosas circunstancias y, como sucedería con los personajes picarescos, sonreímos al comprobar sus limitaciones. La diferencia con respecto a los pícaros es que el autor le respeta, incluso le admira y comprende, gracias a lo cual esa risa nunca es dura y distante, sino entrañable y lúcida<sup>63</sup>.

Saturnino Morales —este personaje inventado por Alonso de Santos y que protagoniza la acción teatral de la obra— desempeñó a lo largo de su vida el papel de Ciutti, el criado, en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, un papel que le ha traído pobreza, desprecio y marginación tanto en la vida como en el escenario:

60 Juan Ignacio García Garzón, "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", *ABC*, 10/05/2008, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/10/030.html>, (último acceso el 10 de septiembre de 2009).

61 Itziar Pascual, "La escritura del camaleón", revis. cit., pág. 40.

62 Andrés Amorós, "Introducción" su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 38.

63 Juan A. Ríos Carratalá, "La sonrisa cercana de J. L. Alonso de Santos", revis. cit., pág. 97.

Saturnino. Pero de todo lo que le cuento del papel, lo que peor me caía era que Don Juan Tenorio se pasaba la comedia entera mandándome a recados: "Ciutti, trae esto", "Ciutti, vete a por lo otro", de aquí para allá la jornada entera, como a mozo de mesón. No paraba. Y Ciutti: "Señor" para acá, "señor" para allá... Hasta "lebrél" me llamaba, en una ocasión, y delante de todo el mundo. [...]. Pero es que Don Juan seguía luego con el papel en la vida, y, terminada la representación, continuaba dándome al ordeno con la misma presteza que en la obra, como si lo de ser él amo y yo criado fuera para siempre. Sólo con cambiar el "Ciutti" por Saturnino", que es como usted sabe se llama un servidor, mantenía el resto de la frase del autor en lo respectivo a mandarme recados: "Satur, trae esto. Satur, trae lo otro". Y yo, por no traicionar la relación escénica, y también porque se acostumbra uno a todo en la vida, incluso a obedecer, acababa yendo a por vino o a por un bocadillo al bar cercano, porque él no quería salir. [...]. Al fin y al cabo daba igual, porque yo era el actor secundario, el "gracioso", y formaba parte de mi papel el sufrir penalidades en la vida, y en el escenario, para escarnio mío y disfrute ajeno<sup>64</sup>.

Llegados hasta aquí, hay que tener muy en consideración que entre la obra que estudiamos y *Trampa para pájaros* hay un punto de parentesco en lo que atañe a que ambas se tratan de una larga confesión protagonizada por dos grandes marginados y perdedores: aquí es el cómico fracasado y allí ha sido el ex policía enloquecido y decepcionado. Como hemos señalado anteriormente en el primer capítulo, en *Trampa para pájaros* Abel se abstenía a no hablar ni discutir con su hermano para intentar que éste cambiara de su actitud violenta y entregara de buen grado a los policías que sitiaban el viejo desván en que se desarrollaba la acción teatral de la obra. Los largos momentos de silencio de Abel nos dieron la impresión de que Mauro monologaba solo a lo largo de la obra. Es más, muchas veces en la obra hemos visto cómo nuestro protagonista marginado proyectaba su conflicto interior a agentes pasivos donde no esperaba ninguna respuesta posible como es el caso de los maniqués. Lo mismo ocurre, pero aún más, en *La sombra del Tenorio* donde Saturnino Morales-El Brujo dirigía su discurso a un maniquí, Sor Inés, aquella interlocutora silenciosa que activa eficazmente su memoria y recuerdos. Según Manuel Pérez Jiménez: "El intérprete, en efecto, parece dirigir su soliloquio a un maniquí cuya resultona condición de monja es moderadamente aprovechada para ensartar una serie de chistes fáciles relacionados con su mudez"<sup>65</sup>.

Mencionando las conexiones existentes entre las obras alonsosantianas, abramos aquí un pequeño paréntesis para referirnos a *Un hombre de suerte*. Esta obra —escrita y estrenada en la década inicial del siglo XXI, concretamente en 2003— puede ser en nuestro entender —al igual de lo que dijimos en *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*— la

64 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas*. *La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 135-136. Esta última frase con que termina Saturnino Morales su largo testimonio —"formaba parte de mi papel el sufrir penalidades en la vida, y en el escenario, para escarnio mío y disfrute ajeno"— la utilizará casi idéntica Fernando San Juan para inaugurar su largo monólogo en *Un hombre de suerte*, una obra que tiene mucho que ver con *La sombra del Tenorio* como demostraremos inmediatamente. Nos basta recordar lo que dijo éste antes de empezar su gran espectáculo:

Fernando San Juan. ¡La vida es una triste bufonada, que interpretamos fingiendo y mintiendo, para escarnio nuestro y disfrute del mundo!

J. L. Alonso de Santos, *Un hombre de suerte*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2004, pág. 16.

65 Manuel Pérez Jiménez, "La sombra del Tenorio. Charanga pseudocultural, muy televisiva", op. cit., pág. 131.

segunda entrega de la trilogía que Alonso de Santos escribió sobre la marginación de los actores de teatro. El denominador común entre *La sombra del Tenorio* y *Un hombre de suerte* es que las dos son protagonizadas por un solo actor<sup>66</sup>; se tratan de un largo monólogo teatral; en ambas se utiliza la fórmula escénica "el teatro dentro del teatro"; y, además, en cada una de ellas se habla directamente con el público.

La única diferencia entre estas dos obras es que si Alonso de Santos en la primera dio la palabra a Saturnino Morales para que sea él quien nos dé su versión de la marginación que sufría en el teatro y en la vida, en la segunda, en cambio, será el director y actor principal de la compañía teatral, Fernando San Juan, el que nos contará hasta qué punto fue Aniano Peña, aquel actor teatral fracasado, gran perdedor, sufridor y marginado a lo largo de toda su trayectoria vital y profesional. Sobre Aniano Peña dice expresamente Fernando San Juan en *Un hombre de suerte*:

Fernando San Juan. Aniano era el peor actor que he visto en mi vida. Era de esos actores que llaman la atención en escena para mal: alto, desgarbado, y con pinta de aficionado. Le ponías de centinela con una lanza, al fondo del escenario, sin frase, sin moverse, sin nada, y se cargaba la escena. Esa y cualquiera en la que saliera. Una calamidad. Y su mujer igual. Tal para cual. ¡Aniano Peña...! (*Señala el nombre de Aniano en el cartel, y sonríe con tristeza al recordarlo*). Por él estoy aquí hoy, con ustedes. Por él y porque no duermo, que es lo mismo. [...]. Siempre has sido un exagerado. Por eso eras tan mal actor. Las cosas hay que hacerlas en su justa medida. Los seres tajantes como tú no pueden ser buenos artistas. ¡Lo que tienes que hacer es dejarme en paz...! No vivo ni duermo pensando en ti. Hoy hasta me he puesto un esmoquin para venir a hablar de ti a estos señores...<sup>67</sup>

Sobre la semejanza latente entre *La sombra del Tenorio* y *Un hombre de suerte*, dice Juan A. Ríos Carratalá las siguientes palabras:

Recuerdo la representación de *Un hombre de suerte* con motivo del homenaje a su autor en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Era un lunes por la noche, en noviembre y en una ciudad de provincias. Supongo que Juan Luis Galiardo estaría preparado para experimentar lo mismo que le pasó a su personaje en Albacete y otros lugares. Pocos espectadores, ambiente frío y una sensación de soledad. Quienes acudimos, más que en otras ocasiones similares, pronto nos dimos cuenta de que el escenario "*fantasmal, en penumbra y casi vacío*" estaba repleto con tan solo un actor. Unos pasos, algún medido gesto y la voz poderosa de Juan Luis Galiardo bastaban para que empezáramos a tener interés por "Fernando San Juan, actor

<sup>66</sup> Rafael Álvarez "El Brujo", en *La sombra del Tenorio*, y Juan Luis Galiardo, en *Un hombre de suerte*. Sobre los dos actores, protagonistas de ambas obras, dice Juan A. Ríos Carratalá las siguientes palabras:

Releer el texto de *La sombra del Tenorio* casi obliga a escuchar la inconfundible voz de Rafael Álvarez *El Brujo*, amigo del autor y destinatario de un monólogo capaz de sacar a relucir sus mejores cualidades. Siempre he pensado que es positivo escribir conociendo de antemano al actor que va a representar la obra, sobre todo cuando existe una evidente sintonía donde la noción de "encargo" queda diluida en una mutua colaboración. También supongo que ocurrió así en el caso de *Un hombre de suerte*, otro monólogo concebido en esta ocasión para un intérprete tan peculiar como Juan Luis Galiardo, que actuó una vez más bajo la dirección de su buen amigo José Luis García Sánchez. Un monólogo, pocas personas, todas con probado sentido del humor... tal vez no constituyen garantía suficiente para la ausencia de problemas, pero ayudan a llevar mejor el trabajo. [...]. Escuchar una lección de historia del teatro impartida por Juan Luis Galiardo y Rafael Álvarez *El Brujo* es una gozada.

Juan A. Ríos Carratalá, "La sonrisa cercana de J. L. Alonso de Santos", revis. cit., págs. 98-100.

<sup>67</sup> J. L. Alonso de Santos, *Un hombre de suerte*, op. cit., págs. 18-60.

de teatro retirado, retirado del teatro, quiero decir". Supongo que era un sabio de las tablas como su colega Saturnino Morales y merecía la pena escucharle. Había, no obstante, una diferencia: Fernando San Juan era primer actor con compañía propia<sup>68</sup>.

El único anhelo que quería hacer realidad Saturnino Morales antes de que acabe su vida era representar por primera y única vez el papel del Tenorio. Nos lo revela así el protagonista marginado: "Pero no hay más remedio, no se levante de pronto el telón de la otra vida y me vea así, en mitad de aquel escenario sin tener a punto el papel..."<sup>69</sup>.

El conflicto principal de *La sombra del Tenorio* es, pues, un conflicto social. Saturnino deseaba hacer el papel de Don Juan. Para él, era el papel más vistoso, el más largo, el más lucido, el que mejores prendas tenía y, sobre todo, era el dueño tanto en la vida como en el escenario. Según Andrés Amorós: "El teatro es aquí, también, una metáfora de división de la sociedad en clases"<sup>70</sup>.

No obstante, a lo largo de su carrera teatral se encontró con muros sociales que le impidieron y prohibieron conseguir su deseo. En la obra, cuenta Saturnino cómo por un desafortunado incidente se vio obligado a llevar a Ciutti sobre sus espaldas año tras año. En su camino de desobediencia a esta prohibición intentó representar mal este papel para que se lo quitaran y se lo dieran a otro. Sin embargo, los responsables de la compañía veían que lo hacía mejor. Esta experiencia le ha hecho sentir que el papel que atribuye la sociedad a cada uno nunca del mismo se puede escapar: "Los caminos del arte son tan misteriosos e insondables como la vida misma, hermana. A veces, la entrega apasionada a algo sólo produce menosprecio en los que te miran. Mientras que otras, cuanto mayor es el desdén más entusiasmo despiertan en los demás"<sup>71</sup>.

Se levanta el telón de la obra en un momento muy crítico de la vida de nuestro protagonista marginado: su propia vida se está acabando. Esta tensión dramática que sufría Saturnino en el momento de la acción teatral es la gota que le culmina más el camino duro que emprendió a lo largo de toda su trayectoria vital. Dice Saturnino una vez levantado el telón de la obra:

Saturnino. ¿Me he muerto ya...? Palparme, me palpo, pero como uno no tiene experiencia en este trance, no sé por dónde me ando del camino. ¿Será esto otra pesadilla de las fiebres o andaré ya de viaje por el otro mundo? Ha sido duro vivir... y morirme también va a costar lo suyo. Por lo que veo<sup>72</sup>.

Este hecho reveló al espectador-lector la interioridad del personaje y las capas ocultas de su mísero ser. Sor Inés, esta interlocutora silenciosa, juega un papel muy importante y decisivo en *La sombra del Tenorio* porque está reviviendo las experiencias de nuestro protagonista marginado y, asimismo, hace que el conflicto interior que sufría y enfrentaba Saturnino aparezca manifiesto ante el público viendo y el lector leyendo.

<sup>68</sup> Juan A. Ríos Carratalá, "La sonrisa cercana de J. L. Alonso de Santos", revis. cit., págs. 98-99.

<sup>69</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 118.

<sup>70</sup> Andrés Amorós, "Introducción" su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 38.

<sup>71</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 122.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pág. 117.



#### IV. 6. Incidente desencadenante.

Como hemos señalado en los tres capítulos anteriores, para Alonso de Santos la esencia de la estructura dramática radica en las relaciones funcionales y causales existentes entre las partes que constituyen toda obra. Estas relaciones se ponen de manifiesto a través de "un incidente que desencadena un conflicto —a partir de una situación previa determinada—, y éste da pie a una incertidumbre que se resuelve en el final"<sup>73</sup>. En las líneas siguientes intentaremos estudiar los cuatro componentes que constituyen el incidente desencadenante.

##### IV. 6. 1. El incidente propiamente dicho.

*La sombra del Tenorio* tuvo en su primer cuadro el incidente desencadenante y, poco después, a partir del segundo empezó a exponerse la situación previa. El incidente con el que empezó la obra era la cercanía de la muerte del protagonista marginado: Saturnino presiente la muerte en un hospital de caridad. Este hecho que, de pronto, se interpone en su vida colocó a nuestro protagonista frente el conflicto básico de la obra, explotó los recuerdos hacia momentos muy emocionantes de sus trayectorias vital, familiar y profesional y, además, le exigió una toma de decisión. Alonso de Santos muestra la siguiente idea en *La escritura dramática*: "El incidente afecta siempre al protagonista —lo configura como tal—, y supone para él un punto crítico porque le exige una toma de decisión o compromiso"<sup>74</sup>.

El incidente desencadenante aquí es, entonces, un incidente de carencia porque el protagonista toda su vida necesitaba o deseaba hacer algo que hasta el momento de la acción no pudo conseguir por una serie de obstáculos y barreras sociales que encontró en su camino. Nos referimos a su deseo de representar el papel de Don Juan Tenorio.

La alteración que provoca y origina este incidente logra mostrar una distorsión oculta existente en las trayectorias vital, familiar y, además, profesional del protagonista marginado. Saturnino era consciente de esta distorsión donde en no pocos momentos de la obra no cesaba de confesársela a su interlocutora muda y suministrar, a la vez, al espectador-lector de una visión profunda de la historia. Dice Saturnino reflexionando:

Saturnino. La gente sólo ve de un actor la cara buena en el escenario: vestido, maquillado y con luces; y toma el teatro por otra cosa. Si viera usted la diferencia que hay entre los escenarios, y lo de detrás de ellos... ¡Si no fuera por la vocación ésta que tiene uno metida en el alma! ¡El teatro es como la vida, hermana, pura apariencia! Una máscara<sup>75</sup>.

En la cama de la muerte Saturnino confiesa a Sor Inés la gran lección que ya aprendió después de tantos años representando a Ciutti sobre los escenarios: la vida es totalmente como el teatro; no es nada más que una representación. Dice Saturnino: "¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos

---

<sup>73</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 159.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pág. 141.

<sup>75</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 178.

aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad?"<sup>76</sup>. Dice Andrés Amorós sobre este existencialismo que destaca Saturnino con su forma simple y modesta:

A su manera popular, espontánea, Saturnino ha vivido una experiencia que, en nuestro tiempo, ha sido subrayada especialmente por el existencialismo: todos estamos representando, fuera de los escenarios. La hipocresía social nos lleva a todos a *jouer la comédie*. Actuamos conforme a lo que se espera de nosotros, al papel que la sociedad nos ha atribuido. (En inglés, es una frase usual: "*What am I supposed to do?*"). Nos atrae disfrazarnos, pero cualquier vestido es un disfraz. Nos ponemos y quitamos máscaras hasta que una, la última, se apodera de nuestra cara...<sup>77</sup>

Por llevar a Ciutti a sus espaldas año tras año está "malmuriendo en esta cama de hospital de pobres"<sup>78</sup>. Además, dada ya su larga ausencia por su trabajo de cómico, se le murió la mujer de aburrimiento. Refiriéndose a su esposa, el protagonista marginado de la obra se responsabiliza de su muerte de la siguiente forma:

Saturnino. Se murió de aburrimiento, ya que por aquel entonces no había nada con qué divertirse en los pueblos, y yo andaba de gira permanente de lugar en lugar. Los cómicos, ya se sabe. Hoy aquí, mañana allí, y malamente pasas por casa dos o tres veces al año a por mudas. [...]. Yo creo que murió de soledad,<sup>79</sup> que es la peor enfermedad del mundo. En parte yo fui el culpable, con mis ausencias<sup>79</sup>.

Como consecuencia inmediata de su permanente ausencia no tuvo hijos con que cuenta durante la vejez: "Hijos no tuvimos. Para mí que debió ser del poco trato"<sup>80</sup>. Saturnino resume y compendia su condición de hombre sin mujer ni hijos en una frase muy expresiva. En ella, se iguala al hombre que sirvió muchos años tanto en la escena como en la vida, Don Juan. Dice Saturnino: "Una persona sin familia: es una hoja que se lleva el viento. Mal empieza, mal vive y mal acaba"<sup>81</sup>.

El largo tiempo que pasó Saturnino Morales, desempeñando el papel de Ciutti que siempre servía al Tenorio tanto en el teatro como en la vida, se vio retomado por Alonso de Santos en *Un hombre de suerte*, una obra que, como hemos señalado antes, tiene una estrecha relación con *La sombra del Tenorio*. Refiriéndose a Aniano Peña, ese pobre actor fracasado, dice Fernando San Juan:

Fernando San Juan. La adoración que me tenía le hacía estar servicial conmigo, y también por su eterno papel de mayordomo o criado en las obras que representábamos, que se le fue quedando dentro. Los papeles se pegan, no sé si lo sabían ustedes, por eso a los actores nos gusta cambiar. El que hace tres o cuatro veces de lo mismo ya se queda en eso para siempre, como en la vida... Aniano había hecho demasiados papeles de sirviente y se pasaba el día tratando de servirme en algo, como el perro que olfatea las piernas de su amo esperando que le tire una piedra a lo lejos para traérsela con la boca<sup>82</sup>.

---

76 Ibid., págs. 143-144.

77 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 40.

78 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 143.

79 Ibid., págs. 152-153.

80 Ibid., pág. 153.

81 Ibid., pág. 150.

82 J. L. Alonso de Santos, *Un hombre de suerte*, op. cit., pág. 20.

Saturnino Morales gastó toda su vida por Ciutti y no ganó nada al cambio salvo soledad, pobreza, desprecio y marginación. El protagonista marginado no era, pues, nada más que una sombra de Don Juan Tenorio. De ahí viene el título de la obra muy relacionado con el incidente desencadenante que ocurrió a Saturnino una vez levantado el telón. El protagonista de *La sombra del Tenorio* resume así su miserable situación, vistiéndose de Ciutti a lo largo de toda su vida, con estos parlamentos muy expresivos:

Saturnino. Pero es que de Ciutti no hay porvenir, ni en este mundo ni en el otro, se lo digo yo, hermana. [...]. Sin embargo, vestido de Ciutti, por muy bien lo hagas no se puede llegar nunca más lejos de lo que yo he llegado en la vida, y mire que yo lo he hecho bien, modestia aparte. Parece que el puñetero del Zorrilla escribió este papel sólo para martirizar el corazón del pobre infeliz que tuviera que hacerlo<sup>83</sup>.

Andrés Amorós sostiene y apoya con las siguientes palabras nuestro entender acerca de la estrecha relación que tiene el incidente desencadenante que transcurrió a Saturnino Morales con el título que se da a la obra: "Recordemos el título de Alonso de Santos: Ciutti es, evidentemente, *La sombra del Tenorio*; a la vez, el que siempre le acompaña y el que permanece en segundo plano, mientras su amo acapara los focos de la atención pública"<sup>84</sup>.

#### IV. 6. 2. La situación previa.

Como se ha señalado antes, en el caso de *La sombra del Tenorio* encontramos que en su primer cuadro ha transcurrido el incidente desencadenante. Una vez empieza el segundo cuadro, Saturnino Morales cuenta lo que es el punto de partida de la trama de la obra o lo que supone ser la situación previa. En su largo diálogo con Sor Inés nos revela el protagonista marginado que toda su trayectoria profesional representaba el papel de Ciutti, la figura del donaire, el criado, en *Don Juan Tenorio*, una obra con que recorrió toda la geografía española en un itinerario interminable. Decía Saturnino:

Saturnino. La cuestión es, hermana, que toda mi vida de comediante, y ya sabe usted que ser comediante fue toda mi vida, hice siempre el papel de Ciutti en el Tenorio. Giras y giras por esos pueblos de Dios con los versos de Zorrilla auestas, aquel insigne escritor de las tierras del Pisuega, que pasa por Valladolid<sup>85</sup>.

En efecto, desde cuando ya dejó su lejano pueblo para emprender su andadura teatral le ocurrió un desafortunado incidente cuyas miserables consecuencias quedarán acompañándole hasta el día de su muerte. Lo cuenta así el propio Saturnino Morales con la amarga risa de un gran perdedor:

Saturnino. Llego, subo al escenario, sin soltar todavía ni la maleta, en medio de aquel revuelo de gente que entraba y salía, y llegaba y venía... Me acerco con mi maleta y digo: "Buenas". Y me dicen ellos: "¡Tú!" Y digo yo: "¿Yo?" Y contestan ellos: "Sí, tú. Tú: Ciutti"<sup>86</sup>.

83 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 121-124.

84 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 37.

85 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 120.

86 *Ibíd.*, pág. 121.

Desde aquel entonces y a lo largo de su vida se le fue pegado el papel como la piel de su cuerpo y por él le acompañó el menosprecio de los demás. Para escapar del papel, que le ha atribuido la vida, intentó usar estrategias, pero fracasaron sus intentos. Es más, se aumentó la curiosidad de los responsables de la compañía para que sea él quien interprete el papel de Ciutti. Lo confiesa así: "Por una vez que maté un perro me llamaron mataperros"<sup>87</sup>.

Nos habíamos referido anteriormente a *Un hombre de suerte* y hemos dicho que entre ésta y la obra que estudiamos hay unas relaciones muy directas. Este último sentido de Saturnino Morales nos lleva a creer en que haya otra conexión entre ambas obras en lo que respecta a los incidentes triviales que determinan de una forma muy tajante el destino de su autor. Dice Alonso de Santos en "Nota del autor" que precede la edición de *Un hombre de suerte*:

Partí de la idea de que algunos incidentes aparentemente triviales que se cruzan en nuestro camino marcan, a veces, para siempre nuestro destino, y después dedicamos el resto de nuestra vida a justificarnos ante el gran jurado del mundo por esos actos realizados<sup>88</sup>.

Este entender lo refuerzan y sostienen las siguientes palabras clarificadoras de Juan A. Ríos Carratalá:

El personaje [Fernando San Juan] tenía mucho más pasado que presente. Del futuro, mejor no hablar. Ya se había retirado y en su tono de voz se percibía el cansancio de un individuo baqueteado por mil circunstancias de la vida. No las iba a contar, pero sí una que le obsesionaba desde hacía años. Su protagonista era Aniano Peña, un colega que había trabajado en su compañía. Con poca fortuna, porque era "el peor actor que he visto en mi vida. Era de esos actores que llaman la atención en escena para mal: alto, desgarbado, y con pinta de aficionado. Le ponías de centinela con una lanza, al fondo del escenario, sin frase, sin moverse, sin nada, y se cargaba la escena". Y su mujer igual, tal para cual. Dos verdaderos antihéroes que, sin embargo, marcaron la trayectoria de un primer actor que, en una solitaria noche pasada en Albacete, tuvo demasiado frío, tanto como copas en el cuerpo. Lo lamentaría siempre, como esas vulgares circunstancias que condicionan hasta la obsesión nuestras vidas. Todos pretendemos borrarlas de nuestra memoria, pero algunas parecen empeñadas en reaparecer, como si de una perpetua condena se tratara<sup>89</sup>.

En fin, toda su vida de comediante Saturnino Morales hacía el mísero papel de Ciutti en *Don Juan Tenorio*, aunque el papel que más deseaba hacer fue el del gran protagonista, dadas las diferencias que hay entre los papeles principales y secundarios, sobre todo, porque el papel del Tenorio era el del dueño tanto en la vida como el teatro:

Saturnino. Pero el caso es que yo, hermana, aunque en esta obra hacía el papel de Ciutti, la figura del donaire, el criado, lo que en realidad siempre deseé fue hacer el papel de Don Juan Tenorio, que es mucho más vistoso que el de Ciutti. No sé si me comprende. Más largo, mejores prendas...más resultón... Más papel, vamos. Además, que Don Juan es papel de dueño, y Ciutti de criado. Y en los papeles del teatro hay la

---

<sup>87</sup> Ibid., pág. 122.

<sup>88</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en J. L. Alonso de Santos, *Un hombre de suerte*, op. cit., págs. 9-11.

<sup>89</sup> Juan A. Ríos Carratalá, "La sonrisa cercana de J. L. Alonso de Santos", revis. cit., pág. 99.

misma diferencia que en la vida entre criados y señores: unos son los protagonistas, y otros hacen los recados. Y no hay color, hermana<sup>90</sup>.

#### IV. 6. 3. Lo que desencadena el incidente.

El incidente desencadenante de la obra provocó un conflicto interior en la mente de Saturnino y le llevó a pensar en lo que ha sido su vida y hasta dónde ha llegado. La consecuencia fue lamentable porque por su trabajo de cómico y por Ciutti ya vive sin mujer ni hijos y, además, va a morir solo y marginado en un hospital de caridad. Allí es donde esperan cuándo llega su hora para poner en su cama a otro pobre. Lo dice burlándose Saturnino a Sor Inés: "¿Le ha encargado la priora que esté de vigila a ver cuándo estiro la pata, para meter en mi camastro a otro doliente que espera plaza?"<sup>91</sup>.

Saturnino cree en Dios pero no en el infierno. Así lo dice: "Lo de Dios es cosa más seria y de más respeto, eso ya lo sé. Pero lo del infierno es para asustar a los niños que no quieren ir a la escuela... "¡Vas a ir al infierno, Saturnino!..." Un cuento chino. ¿A que sí, hermana?"<sup>92</sup>. La cercanía de la muerte le llevó a intentar transformar su lamentable situación, cambiar su conocida etiqueta y, asimismo, ganar otra por lo menos en lo poco que le quedaba en este mundo y, mucho más, en el otro del más allá:

Saturnino. Por eso quisiera dar el cambiazo de una vez por todas, para poder llegar en la otra vida un poco más lejos de lo que he llegado en ésta. Lo que no sé si a mi respetable público, los señores ángeles, y a Dios Nuestro Señor que me estará escuchando, les parecerá bien que un servidor se pase de criado a tenorio. Pero es que de Ciutti no hay porvenir, ni en este mundo ni en el otro, se lo digo yo, hermana<sup>93</sup>.

Para este momento tan importante de su vida y, también, para conseguir su deseable meta, Saturnino guardaba todo el ropaje de Don Juan Tenorio. Unas prendas que había robado de todos los célebres donjuanes con quienes trabajaba: "Cintas, puños, lechuguillas, corchetes y gregüescos, el jubón, la trusa y la taleguilla... durante años guardados esperando esta ocasión. La peluca, la capa, la espada, las botas y la parlota... ¡El vestuario completo de Don Juan Tenorio!"<sup>94</sup>

Incluso preparaba a sí mismo durante sus ratos libres a cómo utilizar la espada para su momento esperado:

Saturnino. ¡Ah! Y la capa. Y la espada, que a fin de cuentas voy a necesitarla para varias escenas de duelos, y me he ejercitado en esgrima en mis ratos libres dándole a los sacos de pienso de los mesones, como aquel Caballero de la Triste Figura le dio en otros tiempos a los odres de vino<sup>95</sup>.

El protagonista marginado de la obra cree que el hecho de vestirse de estas desgastadas prendas le hará triunfar sobre las tablas tanto del teatro como de la vida.

---

90 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 120-121.

91 *Ibid.*, págs. 117-118.

92 *Ibid.*, pág. 118.

93 *Ibid.*, pág. 121.

94 *Ibid.*, pág. 123.

95 *Ibid.*, pág. 140.

Recordemos como lo muestra así Alonso de Santos: "*Vuelve a tocar los ropajes de su personaje soñado, intentando adueñarse así de su espíritu*"<sup>96</sup>.

#### IV. 6. 4. La incertidumbre.

Están revelados ya el incidente desencadenante, la situación previa y el conflicto interior que sufre Saturnino Morales. Asimismo, estuvo confesado su íntimo deseo de vestirse y de representar por primera y última vez el papel de Don Juan: "Por todo ello quisiera yo, hermana, en esta postrera hora de mi existencia, vestir por primera y última vez en mi vida las prendas del Tenorio"<sup>97</sup>.

Saturnino cree que vestirse de las ropas del Tenorio le hará triunfar tanto en el escenario como en la vida: "Con esta ropa se triunfa, dentro y fuera de la escena"<sup>98</sup>. En otra ocasión, repite también lo misma idea: "... y la ropa. Para el teatro, esencial. Y para la vida, también"<sup>99</sup>.

Al igual que el sacerdote que ha consagrado toda su vida en la iglesia, para Saturnino —un actor que ha consumido toda su vida sobre los escenarios— el hecho de ponerse las ropas de Don Juan se trata simplemente de un paso más: "*(Toma Saturnino el jubón del perchero y se lo pone sobre su decolorido pijama de enfermo, como un ritual religioso cargado de emoción)*. Ahora va conmigo, como la casulla que se ponen los curas para recibir a Dios"<sup>100</sup>.

La primera incertidumbre que se genera y se plantea en la mente del espectador-lector es la siguiente: ¿podrá Saturnino pasarse fácilmente de Ciutti a Tenorio una vez vestido de las prendas de éste o no tendrá las condiciones necesarias para hacerlo? Así lo revela nuestro protagonista marginado:

Saturnino. Me he puesto mal la esclavilla... Es que estoy que no me llega la camisa al cuerpo, hermana, que aunque me sé el papel de carrerilla, de oírsele a otros, no lo he representado nunca. No sé que me da más miedo, la verdad, si morirme, o ser, al fin, Don Juan Tenorio, y ante semejante público. Vestirse prendas de señor cuando uno ha estado toda la vida de secundario, cuesta lo suyo. Una vida entera esperando este momento, y temiéndole, porque a lo mejor no tengo condiciones para el papel<sup>101</sup>.

Andrés Amorós destaca con las siguientes palabras su opinión sobre esta primera incertidumbre de esta tragicomedia: "En realidad, lo que hace aquí Alonso de Santos es seguir fiel a una concepción del teatro —y de la vida— como tragicómica. Es humano, por eso, que Saturnino se rebele contra su papel, a la vez que se pregunte si será capaz de asumir otro"<sup>102</sup>.

---

96 *Ibid.*, pág. 125.

97 *Ibid.*, pág. 122.

98 *Ibid.*, pág. 125.

99 *Ibid.*, pág. 125.

100 *Ibid.*, pág. 123.

101 *Ibid.*, pág. 140.

102 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 41.

Esta incertidumbre se mantendrá hasta el cuadro decimocuarto porque los acontecimientos se vieron cortados por El Brujo a principios del cuadro séptimo donde se quita la máscara del personaje de Saturnino y habla de su amor por el teatro. En los cuadros siguientes, nuestro protagonista marginado desvía su diálogo a unos pasajes muy importantes de su trayectoria vital, familiar y profesional.

Después del cuadro del entremés, vuelve a plantearse en el espectador-lector otra segunda incertidumbre: ¿podrá Saturnino, vestido ya de las prendas del Tenorio, representar su soñado papel ante Sor Inés y ante el público que imagina que le está viendo o llegará su hora antes de hacerlo?

Hay que tener en cuenta que la presencia de la cama sobre las tablas del escenario encierra implícitamente cierta referencia realista de la muerte. Por lo tanto, en muchos momentos de la obra vemos cómo al lado de esta cama Saturnino se vestía de las ropas del Tenorio. Este asunto nos permite pensar en una lucha latente de nuestro protagonista marginado contra la muerte —que se acerca poco a poco— con el fin de llevar a cabo su último y único deseo en la vida. Recordemos como lo muestra Alonso de Santos en una de sus acotaciones de la obra: "*Sale, el viejo cómico, con gesto airado de Tenorio, de detrás de la cama con la espada en una mano y la capa en la otra*"<sup>103</sup>.

En el cuadro decimotercero, se afirma esta segunda incertidumbre cuando suena la campana del convento de monjas, representando así el acercamiento de la hora de Saturnino Morales. Veamos cómo está dibujado:

*Suena de nuevo la campana del convento de monjas que cuida del hospital, tocando a los rezos matinales. El actor abandona al público y regresa al escenario, dispuesto a cumplir con su deber y terminar la actuación.*

Saturnino. Esa campana que suena me recuerda, como si por mí tocara, que el día se acerca y el plazo se acaba<sup>104</sup>.

Nuestro protagonista sabe muy bien que nadie tiene la facultad de vencer a la muerte: "Encamino mis pasos hacia mi destino que ya sé que no es posible demorarlo más"<sup>105</sup>. Por eso mismo, revela a Sor Inés su deseo de que ella le pare el tiempo al igual de lo que hizo Doña Inés con el propio Don Juan Tenorio: "Al fin y al cabo, no estáis tan lejos una de la otra, y si yo puedo pasar de Ciutti a Don Juan, vos podéis pasar de Sor Inés a Doña Inés con más facilidad"<sup>106</sup>.

Al principio del cuadro decimocuarto de la obra, se vuelve a plantear la primera incertidumbre sobre si Saturnino tiene las condiciones para hacer de Tenorio. Para él, hay muchas maneras con que se puede llevar a cabo el papel. Así que elige la que más le gusta y termina de vestirse de lo último de las prendas de su soñado papel. Sin embargo, el final de su vida, y el de la obra, ya viene sin que pueda conseguir su deseo. Saturnino muere, pues, sin poder representar el papel que tanto soñaba, primero por las

---

103 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 140.

104 *Ibíd.*, págs. 168-169.

105 *Ibíd.*, pág. 176.

106 *Ibíd.*, pág. 172.

barreras sociales que encontraba en su camino y segundo porque no pudo vencer a la muerte. Las prendas del Tenorio, que había robado a lo largo de toda su vida soñando vestirse algún día de ellas ante el público, se convirtieron, al final, en una su permanente mortaja. Para terminar este apartado citamos estas palabras de Juan A. Ríos Carratalá:

Me gusta repasar la historia de los Tenorios desde la perspectiva de los Ciutti, esos personajes y sus intérpretes que apenas han gozado de voz propia. Es la adecuada para observar las miserias de la escena, el polvo y los ráidos vestuarios, pero también para admirarse por el valor de un amor al teatro que siempre salva a tipos como Saturnino Morales. Quienes nunca comprendieron lo que sucedía en los escenarios, como es el caso de Miguel de Unamuno, se tomaron en serio el drama de José Zorrilla. Así les fue, escandalizados ante su falta de consistencia teológica. Pero para comprender su éxito durante tantos años resulta más adecuado acudir al humor del criado, que revela las claves de aquella fiesta, divertida en lo fundamental, que se celebraba cada primero de noviembre. Sin caer en una más de las innumerables parodias que han merecido la obra y el célebre personaje de José Zorrilla, José Luis Alonso de Santos nos enseña la puerta trasera de aquel ritual oficiado por cómicos como Saturnino Morales<sup>107</sup>.

#### IV. 7. Tiempo.

En la acotación inicial de la obra, muestra Alonso de Santos que el tiempo real de la acción tiene lugar durante los años sesenta: "*Hospital de caridad en los años sesenta*"<sup>108</sup>. No obstante, nuestro autor nos informa en otra ocasión, en el "press-book" que la empresa productora "Pentación" había preparado sobre el espectáculo, de que la vida de Saturnino termina durante los años cincuenta: "Un viejo cómico de reparto, Saturnino Morales, está a punto de morir en un hospital de caridad en los años cincuenta de la larguísima postguerra española"<sup>109</sup>.

La acción de esta tragicomedia, pese a una y otra década, tuvo lugar durante la larga posguerra española, época que recuerda el momento en el que empezaron los dos autores de la obra su camino artístico y, asimismo, su interminable amor por el teatro.

Por otro lado, debido a los muchos viajes al pasado de la memoria de Saturnino Morales con el fin de evocar sus miserables trayectorias vital, familiar y profesional, se detectaron en esta obra referencias temporales que pueden remontarse, también, a los tiempos de la preguerra, una época en que España sufría una considerable falta de servicios en gran parte de los campos como se cuenta así en el cuadro noveno:

Saturnino. [...]. Por aquel entonces no había nada con qué divertirse en los pueblos, y yo andaba de gira permanente de lugar en lugar. [...]. Además, el pueblo de donde ella era, y donde nos quedamos a vivir cuando nos casamos, estaba muy mal comunicado, y eso hacía que, entre ir y volver, se me acabasen los permisos que me daban en la compañía. Y, por aquel entonces, había lobos en los montes del pueblo, que ésa era otra. En invierno bajaban hasta los caminos cercanos, me acuerdo muy bien, pues era pueblo de sierra. Y como el último tramo del viaje había que hacerlo andando, te jugabas el pellejo. Al pisar las nieves de los caminos oías sus aullidos y veías sus

<sup>107</sup> Juan A. Ríos Carratalá, "La sonrisa cercana de J. L. Alonso de Santos", revis. cit., pág. 97.

<sup>108</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 115.

<sup>109</sup> Ricard Salvat, "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", revis. cit., págs. 61.



ojillos brillantes en la oscuridad de la noche. Por eso, la verdad, iba poco. Más de una vez tuve que salir por piernas, palo va, palo viene<sup>110</sup>.

En otra ocasión se aludía al hambre que invadió España una vez puesta por concluida la guerra civil. Refiriéndose a las botas que siempre robaba de los actores que interpretaban el personaje de Don Juan, dice Saturnino en referencia directa a las consecuencias inmediatas de la guerra: "Pero como no había ninguno en la compañía ni en el pueblo donde estábamos, la falta [de las botas] quedó en la raza canina, que en aquella época, después de la guerra, por el hambre que había, comían de todo lo que pillaban. Hasta botas"<sup>111</sup>.

Del tiempo de la posguerra tenemos, además, otras alusiones como por ejemplo lo que decía Saturnino en el cuadro décimo, refiriéndose a la chica con que tuvo amor después de la muerte de su esposa: "Al final me cogió a mí manía, al ver que yo podía decir las frases seguidas sin el menor esfuerzo, y se lió con un sargento chusquero de la guerra con el que nos cruzamos en un tren, en unos de nuestros viajes"<sup>112</sup>.

Sobre el tiempo real de *La sombra del Tenorio* dice Andrés Amorós lo siguiente: "La acción se sitúa en los años 60, con lo que las anécdotas teatrales pueden remontarse a los ambientes de pre o postguerra"<sup>113</sup>.

En cuanto a la disposición temporal dentro de esta obra, podemos decir que se organizó, al igual que la de las tres obras antes estudiadas —*Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*—, de una forma lineal. La forma en la que se organizó el tiempo escénico de *La sombra del Tenorio*, desde su comienzo hasta su final, muestra que los hechos pasaron durante un poco más de dos horas, un tiempo muy conciso y reducido al igual de lo que necesitaba el propio Don Juan para empezar y acabar del todo su drama.

Saturnino Morales Pudiente es un personaje teatral y el tiempo que abarca su ser es, asimismo, un tiempo teatral. El cuadro decimotercero se convierte en un momento clave en la obra porque —al lado de ser el comienzo del tercer acto en que se acerca la muerte de Saturnino— en él pone el protagonista marginado sus lúcidas reflexiones sobre el tiempo, el amor y la muerte. En cuanto a El tiempo dice Saturnino:

*Se dirige Saturnino ahora a Sor Inés, recuperando su papel, su espacio y su tiempo escénico, de enfermo de hospital.*

Saturnino. Me da la impresión, Sor Inés, que, enredado en unas cosas y otras, se me está pasando el tiempo, pero es que llevaba tanto tiempo sin hablar con nadie que necesitaba desahogarme un poco, y más, pensando en lo que voy a estar sin hablar a partir de ahora. Pero "el tiempo no malgastemos"... como nos dice Don Juan. "El tiempo", que en el teatro es muy distinto al de la vida. El tiempo en el escenario pasa volando. Don Juan en esta obra, vive, grita, pelea, ama y muere en sólo dos horas. El tiempo en que un perro se echa una siesta. También es que Don Juan es muy

110 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 152.

111 Ibid., pág. 177.

112 Ibid., pág. 157.

113 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 36.

impaciente. Siempre va con prisas. A las ocho está en la Hostería, con la apuesta. Y ese mismo día, lo detienen, sale libre, ve a la Brígida y a la criada de Doña Ana, entra, sale, va y viene.... Y luego le dice a Ciutti sus planes con las dos mujeres, Doña Inés y Doña Ana:

- "... a las nueve en el convento;  
a las diez, en esta calle".

¡Las cosas que puede hacer en una hora este hombre!<sup>114</sup>

En el mismo sentido, podemos decir que el tiempo ha sido, también, un recurso cómico con el que Saturnino Morales nos reveló humorísticamente hasta qué punto el personaje de Ciutti fue perdedor y marginado por José Zorrilla, comparándose con el del propio de Don Juan. Así que la pluma del celebre autor vallisoletano tardó en escribir el papel de Ciutti sólo en un día: "Dicen que el autor tardó en escribir la obra veintiún días. Debíó de gastar veinte en escribir Don Juan, y uno en Ciutti"<sup>115</sup>.

Las acotaciones de Alonso de Santos —aparte de desempeñar un papel decisivo de información del tiempo— destacan y subrayan el sabor y el aire románticos de los que están impregnados tanto nuestro autor como la obra que estudiamos. Muestra de esto mismo es la tempestad con que empieza y termina *La sombra del Tenorio*. En la acotación inicial dice Alonso de Santos: "*Unos truenos a lo lejos, mezclados con músicas celestiales, dan un cierto sabor romántico al cuadro*"<sup>116</sup>. Al final de la obra ocurre lo mismo, pues "*regresa ahora la tormenta del principio de la obra a dar un aire romántico al final*"<sup>117</sup>.

El título que encabeza el cuadro primero nos informa del tiempo escénico de la acción teatral: "*En que da comienzo la historia de Saturnino Morales, el mismo día en que termina su vida*"<sup>118</sup>. La obra comienza a primera hora de la mañana: "*Se oyen la "Salve Regina" que canta el coro de monjas del hospital, mezclada con truenos y músicas alucinados*"<sup>119</sup>. Las acotaciones explícitas e implícitas de Alonso de Santos, nos informan del tiempo exacto de la acción: "(*Se oyen seis campanadas. Saturnino se levanta y se sienta en el borde de la cama, meditabundo y filosófico*). ¡Las seis! ¡Las seis de la mañana!"<sup>120</sup>. Seguirán las acotaciones de nuestro autor, precisando el tiempo escénico de la acción teatral: "*Se escuchan de nuevo los cánticos de la "Salve Regina", mientras Saturnino Morales se pone de pie y va hacia Sor Inés*"<sup>121</sup>. La obra termina un poco después de sonar la campana para tocar los rezos matinales, un momento en que se acercaba la muerte de Saturnino Morales: "*Suena de nuevo la campana del convento de monjas que cuida del hospital, tocando a los rezos matinales*"<sup>122</sup>.

<sup>114</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 169-170.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, pág. 134.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, pág. 115.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, pág. 182.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, pág. 117.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, pág. 117.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, pág. 118.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, pág. 119.

<sup>122</sup> *Ibíd.*, pág. 168.

A partir de esto, podemos decir que, al igual que obras como *Trampa para pájaros* y *Yonquis y yanquis*, en *La sombra del Tenorio* se cumple la unidad de tiempo.

El final de la vida del protagonista marginado —y, además, el de la obra— ya está muy cerca, asunto por el cual necesita despedirse de sí mismo en el momento en que suenan los cánticos de las monjas. Nos lo muestra así Alonso de Santos: "*Va hasta el espejo, se la pone [la parlota] y se mira un tiempo, despidiéndose de sí mismo, mientras vuelven a sonar los cánticos del coro de monjas del hospital*"<sup>123</sup>.

#### IV. 8. Espacio.

Se cumple, asimismo, en *La sombra del Tenorio* la unidad aristotélica de lugar. Así que todos los acontecimientos tienen lugar en un espacio que se repite a lo largo de los dieciséis cuadros de esta tragicomedia. Al igual de lo que hemos realizado en los capítulos anteriores, mostraremos la disposición espacial intercalando entre corchetes las funciones que juega dentro de la obra:

*Hospital [tipo y finalidad] de caridad [clase social] en los años sesenta [tiempo]. En una cama de redondos y blancos hierros, un viejo cómico, Saturnino Morales, termina sus días. Ilumina al enfermo, delgado y macilento, la luz de luna que entra por un alto ventanuco. Va cubierto por un descolorido pijama que le da un aspecto fantasmal [ambiente y atmósfera]. En un lateral de la nave una monja inmóvil, sentada en una silla de madera. En el otro, un perchero del que cuelgan, majestuosos y espectrales, unos ropajes de teatro. A su lado una mesita con espejo, que recuerda a las de los camerinos de teatro, llena de utensilios para maquillarse y caracterizarse [relación con el personaje mudo y ambiente]. Unos truenos a lo lejos, mezclados con músicas celestiales dan un cierto sabor romántico al cuadro [atmósfera]. Saturnino se queja y se revuelve entre las sábanas como si sufriese una pesadilla. Se oye un toque de campana de convento y el enfermo se incorpora en la cama. Mira a su alrededor, con los ojos vidriosos por la fiebre [atmósfera]*<sup>124</sup>.

En esta disposición se muestra el tipo del espacio; su finalidad; su clase social; el tiempo de la acción; los elementos que detallan su ambiente; la atmósfera; la relación de Saturnino Morales con Sor Inés, aquel personaje mudo que revive sus experiencias. Este espacio es, entonces, único, interior y cerrado que da una imagen nítida de la situación del protagonista marginado y, asimismo, representa el amargo final a que llegó después de tantos años interpretando el papel de Ciutti sobre el escenario y la vida. Saturnino está encerrado, pues, en este espacio tanto como estaba encerrado largo tiempo en su corazón su íntimo deseo de representar algún día su soñado papel, el del Tenorio.

En *La sombra del Tenorio*, la descripción inicial que hace Alonso de Santos del espacio no fue naturalista. Muchos de los elementos que constituyen el ambiente donde se desarrolla la acción se presentaron incompletos que el movimiento, la actuación y el diálogo del protagonista nos los revelaron necesariamente. Así que los accesorios de la

---

<sup>123</sup> *Ibíd.*, pág. 179.

<sup>124</sup> *Ibíd.*, pág. 115.

"cama de redondos y blancos hierros"<sup>125</sup> se completaron al principio del cuadro primero cuando "Saturnino se sienta y da a la perilla que cuelga de la cabecera de su cama"<sup>126</sup>.

Asimismo, en las acotaciones de nuestro autor se revelan elementos que no han sido figurados en la descripción inicial de la obra. Citemos como ejemplo la acotación que precede el cuadro segundo donde "Saturnino coge sus viejas y vencidas zapatillas de debajo de la cama, y se sienta a ponérselas en el taburete que hay al lado de la mesita"<sup>127</sup>.

Además, lo que no estaba bien definido y determinado en la disposición inicial, "un perchero del que cuelgan, majestuosos y espectrales, unos ropajes de teatro"<sup>128</sup>, y, también, en la última acotación del cuadro segundo en el que "Saturnino va hacia el perchero donde tiene colgado el vestuario de Don Juan, lo acaricia con añoranza y veneración"<sup>129</sup>, ha sido detallado durante el diálogo del protagonista marginado una vez empezase el cuadro tercero donde éste lo especifica así: "Cintas, puños, lechuguillas, corchetes y gregüescos, el jubón, la trusa y la taleguilla... durante años guardados esperando esta ocasión. La peluca, la capa, la espada, las botas y la parlota... ¡El vestuario completo de Don Juan Tenorio!"<sup>130</sup>

Esta revaloración de la estética realista no significa un retroceso estético al realismo crítico-social de los años 50 y 60. Es verdad que la acción de la obra se desarrolla, como señalamos en el anterior apartado del tiempo, durante los años sesenta o como declaró nuestro autor en una ocasión en "los años cincuenta de la larguísima postguerra española"<sup>131</sup>. Este asunto da a Alonso de Santos la justificación de elegir la estética realista que pueda coincidir con el tiempo de los acontecimientos.

No obstante, en muchos momentos de *La sombra del Tenorio* fuimos testigos de ciertos niveles de recuerdos, sueño y alucinación que penetraron en este ámbito realista para producir efectos propios de las técnicas cinematográficas y televisivas, por las que estaban influenciados los autores de la generación neorrealista de los años ochenta y noventa entre los que figura, también, Alonso de Santos. Sobre esta misma estética neorrealista destaca Wilfried Floeck los siguientes términos:

La estética neorrealista del momento actual es enteramente una estética moderna e innovativa, que incluye y asimila las experiencias de los nuevos medios de comunicación, el cambio de los hábitos de percepción y el estilo de vida de las grandes ciudades. Esto se muestra en primera línea en el esfuerzo permanente por romper las estructuras tradicionales de lugar y tiempo, que en algunos casos conduce al logro de una estructura dramática totalmente nueva. Además salta a la vista la influencia de las

---

125 Ibid., pág. 115.

126 Ibid., pág. 115.

127 Ibid., pág. 120.

128 Ibid., pág. 115.

129 Ibid., pág. 122.

130 Ibid., pág. 123.

131 Ricard Salvat, "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", revis. cit., págs. 61

técnicas cinematográficas y televisivas, con las que la mayoría de los autores jóvenes se hallan íntimamente familiarizados<sup>132</sup>.

Así que durante el diálogo de nuestro protagonista marginado con Sor Inés y con su imaginario público han sido evocados muchos recuerdos de sus trayectorias vital, familiar y profesional con los que fue imprescindible el uso de la imaginación por parte del espectador-lector para poder acompañar a Saturnino en estos pasajes emocionantes: "*Se sienta Saturnino en el taburete, al lado de la mesa, y se acerca al espejo que hay en ella para terminar su caracterización de Tenorio, mirando hacia adentro de sí mismo en busca de su pasado*"<sup>133</sup>. Como botón de muestra de esto mencionamos este recuerdo que tuvo lugar una vez empezado el cuadro decimoprimer:

Saturnino. Recuerdo una noche en que Don Rodolfo Atienza, un tenorio estirado, guaperas, con el montón prominente, de Badajoz, quedó por un malentendido con dos mozas del lugar para encamarse. [...]. Como no podía cumplir con las dos me pidió a mí que lo sustituyera con una de ellas... ¡Él se quedó con la que estaba de mejor ver, claro! Y allá que fui yo, caminando alegre a través de los campos, a las afueras del pueblo, una noche de verano... ¡a casa de la más fea!

*Se levanta Saturnino del taburete y recorre el camino escénico, reviviendo con pelos y señales el recuerdo que narra.*

Llego, llamo, y ella, que esperaba al Tenorio, contesta muy fina:

- "Sí... ¿Quién va?... ¿Hay alguien?"

Y digo yo, desde fuera, con voz grave y poderosa, que ya me conozco ese negocio:

- "¡Quien va, quiere el paso franco!"

El efecto fue inmediato. Me abrió la puerta de golpe. Pero al verme va y me dice:

- "Yo espero a Don Juan, no al bobo".

¡Y me dio un portazo! No dijo a Ciutti, ni a la figura del donaire, ni al gracioso... No, no. Dijo: ¡al bobo! Y que con el bobo, nones<sup>134</sup>.

Los recuerdos del protagonista producen, asimismo, ciertos efectos interesantes como por ejemplo la forma plástica que resalta el paralelismo entre dos sucesos, uno real y otro ficticio, en dos espacios diferentes. Citemos como ejemplo de esto uno de los recuerdos de amor que tuvo nuestro protagonista marginado después de la muerte de su esposa. Saturnino hasta aquel entonces tenía el corazón cerrado hasta que apareció la chica de la pensión en la que hospedaron unos días para representar *Don Juan Tenorio*. En el momento en que Saturnino interpretaba su famoso papel sobre el escenario:

Saturnino. Llegó ella tarde al teatro, con la representación comenzada, y se sentó en la primera fila, mientras yo decía lo más galanamente que podía aquello de Ciutti:

"Ésta es la llave  
de la puerta del jardín,  
que habrá que escalar al fin,  
pues como usas ya sabe,  
las tapias de ese convento  
no tienen entrada alguna."

Yo la vi y le sonreí. Ella me miró y se rió. Yo la volví a mirar, y ella a mí. Y nos enamoramos<sup>135</sup>.

132 Wilfried Floeck, "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, Alemania, 1995, págs. 35-36.

133 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 158.

134 *Ibíd.*, págs. 159-160.

135 *Ibíd.*, págs. 155-156.

## IV. 9. Lenguaje.

No hay ningún lugar de dudas en que *La sombra del Tenorio* se trata de un largo monólogo teatral. Lo señala así Andrés Amorós en su "Introducción" que precede la edición de la obra en Castalia: "Estamos sin duda —repito— ante un monólogo escénico"<sup>136</sup>. No obstante, el largo discurso de Saturnino Morales —con lo que contiene y encierra de conflicto interior— no tiene de monológico sino la forma externa puesto que en el fondo su esencia fue dialógica. Nuestro protagonista marginado proyectaba su discurso sobre un maniquí, aquel agente pasivo, pero en el fondo y detrás de ello estaba dialogando con nosotros, un espectador (obra representada) o un lector (obra escrita). Según las siguientes palabras de Mijaíl Bajtín:

Si se observa el proceso de formación de estos pequeños géneros cotidianos, no es difícil notar que la comunicación verbal, en cuyo ámbito ellos nacen y se caracterizan, se componen de dos momentos: la enunciación hecha por el hablante y su comprensión por parte del oyente. Esta comprensión contiene siempre los elementos de la respuesta. En realidad nosotros —en casos normales— concordamos o discrepamos con lo que hemos escuchado. Habitualmente respondemos a cualquier enunciación de nuestro interlocutor, si no con palabras, por lo menos con un gesto: un movimiento de la cabeza, una sonrisa, una pequeña sacudida de la cabeza, etc. Puede decirse que cualquier comunicación verbal, cualquier interacción verbal, se desenvuelve bajo la forma de *intercambio de enunciaciones*, o sea bajo la forma de *diálogo*<sup>137</sup>.

A la luz de esto, y aunque de forma totalmente histriónica, vemos cómo le responde Sor Inés a Saturnino en cuanto la dejó y se fue a hablar con el público. Dice Alonso de Santos: "*Deja Saturnino al público y se acerca a Sor Inés, sorprendiéndose al ver lágrimas en su cara de personaje mudo e inmóvil*"<sup>138</sup>. En el mismo sentido, el público le da él, además, su respuesta de la siguiente manera: "*Y el aplauso del público imaginario —y real— llega hasta Saturnino y Sor Inés cerrando este cuadro, donde se mezclan las dimensiones de la vida y del teatro*"<sup>139</sup>. No era extraño, pues, que estuviera interpretado el personaje de Sor Inés por una actriz para que pudiera responderle a Saturnino, por lo menos, con lágrimas como se aludía en la acotación anterior. Así que, en el reestreno de la obra en Madrid, en el Teatro María Guerrero, este papel ha sido desempeñado por la actriz María José Norte. Según estas palabras de Rosana Torres en *El País*: "Gutiérrez de Luna, en cambio, se mostraba encantado con el trofeo que le entregó el actor tras sacarlo de los refajos de doña Inés, un personaje que permanece inmóvil y en silencio toda la obra, interpretado por María José Norte"<sup>140</sup>.

Los dos autores de la obra, Alonso de Santos con su pluma y El Brujo con la máscara del personaje —o sin ella—, dialogaban, pues, con el público y con cada uno de nosotros como lo señala con estas palabras Ricard Salvat:

<sup>136</sup> Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 35.

<sup>137</sup> Mijaíl Bajtín, "La construcción de la enunciación", [en el artículo, figura como autor V. N. Voloshinov], 1929, en Adriana Sivestri y Guillermo Blanck, *Bajtín y Vigotski: La organización semiótica de la conciencia*, Anthropos, Barcelona, 1993, págs. 249-250.

<sup>138</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 143.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, pág. 144.

<sup>140</sup> Rosana Torres, "Un jamón a escena", pág. web cit.

Ese monólogo requiere la complicidad de los dos autores, cómplices con todos y cada uno de nosotros y, a su manera, Rafael Álvarez, dialoga con cada uno de nosotros y nos obliga a intervenir en su juego, a hacernos creer que aquél es, también, el nuestro, que sus palabras van dirigidas a cada uno de nosotros<sup>141</sup>.

Ahora bien, el diálogo que mantiene Saturnino con Sor Inés a lo largo de toda la tragicomedia, en su mayoría, se trata de un lenguaje coloquial, lleno de rasgos sintácticos, morfológicos y léxicos del habla cotidiana y popular del momento en que se escribió y se estrenó *La sombra del Tenorio*. Al igual de lo que hemos llevado a cabo en los tres capítulos anteriores, preferimos aislarlos, enumerarlos y, asimismo, darles la siguiente forma esquemática.

#### 1- Rasgos morfológicos populares.

Resaltamos aquí los sufijos que introducen los aumentativos "-azo" y "-izo" y, además, los diminutivos "-illo/a" y "-ito/a" usados con valor afectivo.

Tabla núm. 1.

Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Aumentativos: "azo" y "izo".	- Por eso quisiera dar <i>el cambiazo</i> de una vez por todas, para poder llegar en la otra vida un poco más lejos de lo que he llegado en ésta.	121
	- El amor y la muerte. El duelo. ¡Pum! Don Gonzalo de un <i>pistoleta</i> zo: muerto.	128
	- Y, luego, ya vino toda la historia que le he contado: el rapto de la hija, y <i>el pistoleta</i> zo con que Don Juan manda al padre de la chica al otro mundo...	149
	- Siempre que pasaba algo así, el que hacía de Don Luis, que era muy <i>asustadizo</i> ...	166

Tabla núm. 2.

Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Diminutivos: "illo/a" y "ito/a" en valor afectivo.	- Excepto los invitados, claro, que siempre habrá algún <i>angelillo</i> gorrón que se cuele, hasta en el cielo.	119
	- La obra empieza con una apuesta en la Hostelería del Laurel, a ver cuál de los dos <i>señoritos</i> ...	127
	- ¡Pum, pum, pum! <i>El agüita</i> .	128
	- Y "mira" el hombre a la trampilla, y ve que nada. Cerrada. Rufino, el regidor, está con dos <i>copitas</i> .	130
	- Y le redime, y se van los dos derechos a los cielos, tan ricamente, rodeados de <i>angelitos</i> .	131
	- ...que aunque me sé el papel de <i>carrerilla</i> , de oírsele a otros, no le he representado nunca.	140
	- Al pisar las nieves de los caminos oías sus aullidos y veías sus <i>ojillos</i> brillantes en la oscuridad de la noche.	152

<sup>141</sup> Ricard Salvat, "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", artic. cit., pág. 62.

	- Ella, al oírse llamar flor campesina, me abrió una <i>rendijita</i> la puerta.	160
	Asomaba ya <i>la cabecita</i> . Y aquellos <i>ojitos</i> pequeños, me miraban extasiados por el efecto poético, entre los mugidos de las vacas.	161

## 2- Rasgos sintácticos populares.

En este apartado, ponemos de manifiesto ciertos rasgos sintácticos populares como la utilización del nombre propio precedido por el artículo en valor afectivo; el empleo de “uno” cuando se refiere a sí misma la primera persona singular; la utilización de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona singular; el empleo popular de las dos preposiciones seguidas “a por”; el uso del adjetivo, precedido del artículo y sucedido por la preposición “de”, antes del nombre propio; y al final, unas muletillas como las procedentes del verbo “ir” que perdió ya su valor original.

Tabla núm. 3.

Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
El uso de “uno” cuando se refiere a sí misma la primera persona singular.	- Cosas de la edad, que no hay que tenerla a <i>uno</i> en cuenta, digo yo.	118
	- No se puede usted imaginar el rato que se pasa cuando se le queda a <i>uno</i> la cabeza en blanco.	119
	- Y yo, por no traicionar la relación escénica, y también porque se acostumbra <i>uno</i> a todo en la vida...	136
	- Vestir prendas de señor cuando <i>uno</i> ha estado toda la vida de secundario, cuesta lo suyo.	140
	- Lo demás han sido enredos para pasar el rato y dar gusto al cuerpo, que siempre cae algo si <i>uno</i> está alerta y de caza.	157
	- ... escuchar los cantos de monjas, que suenan a voces de ángeles que vienen a arrullarle a <i>uno</i> cuatro veces al día.	180

Tabla núm. 4.

Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
La utilización del nombre propio precedido por el artículo en valor afectivo.	- Fuera el padre de la criatura, o lo fuera <i>el Don Juan</i> contratado anteriormente, o incluso el de otra compañía: “papá”.	162
	- Tuvimos problemas en varios lugares con <i>los Juanillos</i> .	162

Tabla núm. 5.

Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
El uso de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona singular.	- Y como el último tramo del viaje había que hacerlo andando, <i>te jugabas</i> el pellejo.	152



Tabla núm. 6.

Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
El uso del adjetivo, precedido del artículo y sucedido por la preposición "de", antes del nombre propio.	- ¡El bueno de Rufino!	142

Tabla núm. 7.

Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
El empleo popular de las dos preposiciones seguidas "a por".	- ¡Creí que era difunto y venían ya <i>a por</i> mis huesos para llevárselos al agujero!	117
	- Ciutti, trae esto, Ciutti, vete <i>a por</i> lo otro, de aquí para allá la jornada entera, como a mozo de mesón.	135
	- Y yo, por no traicionar la relación escénica, y también porque se acostumbra uno a todo en la vida, incluso a obedecer, acababa yendo <i>a por</i> vino o <i>a por</i> un bocadillo al bar cercano, porque él no querría salir.	136
	- Y para que él pudiera seguir bajando a cabañas y subiendo a palacios con buena voz, tenía yo que ir <i>a por</i> su manduque, hasta el mesón del pueblo, nevara o lloviera a cántaros.	136

Tabla núm. 8.

Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
Muletillas: el verbo "ir" pierde su valor original y se convierte en muletilla.	- No sé si me comprende. Más largo, mejores prendas... más resultón... Más papel, <i>vamos</i> .	120
	- <i>Vamos</i> , que se dedica a beneficiarse a las señoras de los demás que encuentra en su camino.	125

### 3- Rasgos léxicos populares.

En este apartado, mencionaremos algunos léxicos con expresividad popular y, luego, hablaremos de mezclarlos y combinarlos con el lenguaje culto, correspondiente al romanticismo. Este asunto contribuyó, como hemos señalado al principio, a construir esta tragicomedia que estudiamos.

Tabla núm. 9.

Rasgo léxico popular	Ejemplo	Pág.
Léxico con expresividad popular: "Morir" es =	- ¿Le ha encargado la priora que esté de vigila a ver cuándo <i>estiro la pata</i> , para meter en mi camastro a otro doliente que espera plaza?	117-118.
	- Sólo de pensar que voy a <i>estar en la caja más tieso que un bacalao</i> , se me pone la carne de gallina.	118
	- Algunos de ellos <i>están ya criando malvas</i> en el mismo lugar donde empieza la segunda parte de esta comedia, o sea, el cementerio.	132

Por otra parte, este mismo lenguaje coloquial se vio alternado y mezclado, en muchos momentos de la obra, con otro teatral y retórico, adquirido durante la larga carrera profesional del protagonista marginado. Muestra de esto aportamos lo siguiente:

Tabla núm. 10.

Ejemplo	Pág.
- Pero no hay más remedio, <i>no se levante de pronto el telón de la otra vida</i> y me vea así, en mitad de aquel escenario sin tener a punto el papel...	118
- Giras y giras por esos pueblos de Dios con los versos de Zorrilla a cuestas, <i>aquel insigne escritor de las tierras del Pisuerga, que pasa por Valladolid</i> .	120
- Lo que no sé es si a mi respetable público, <i>los señores ángeles, y a Dios Nuestro Señor</i> que me estará escuchando...	121
- Por todo ello quisiera yo, hermana, <i>en esta postrera hora de mi existencia</i> ...	122
- El Tenorio que <i>huye al abrigo de la noche</i> , por las aguas del río, en un velero bergantín.	128
- Comprenderá usted, hermana, <i>mi decisión de subirme en el cartel</i> , para ser yo ahora, aunque sea por una sola vez, el actor principal.	137
- Hasta que algún día <i>nos llegue el momento del mutis final</i> , como le llega hoy a Saturnino... <i>y nos caiga el telón</i> .	144
- Y como los dentistas no son para los pobres, se les iban cayendo los dientes <i>como van cayendo los años: uno tras otro</i> .	151
- ¡Recuerdos de amor <i>que llevo pegados al forillo del alma!</i>	155
- ... y ustedes siguen siendo público, que espera de mí que <i>tape el drama de la vida</i> con la diversión del escenario.	163

En el mismo sentido, podemos decir que los versos guardados en su memoria y propios de su carrera teatral, han impregnado, también, su forma de hablar. Muestra de esto son los dos siguientes ejemplos: "Aunque algo habrá oído hablar de ella, que no hay español ni vivo ni muerto, en cárcel, palacio o convento, que no sepa los amores de Don Juan y Doña Inés"<sup>142</sup>. Y en otra ocasión dice: "Esa campana que suena me recuerda, como si por mí tocara, que el día se acerca y el plazo se acaba"<sup>143</sup>.

Saturnino Morales se vio contagiado, asimismo, del aire romántico de la obra donde se dirigió a hablar con Sor Inés utilizando las formas de tratamiento propios de aquella época. A lo largo de toda la obra, el protagonista marginado utilizaba la forma de respeto, "usted", durante su largo diálogo con ella, pero en el cuadro decimotercero la cambió por "vos" como se puede notar mediante el siguiente parlamento:

Saturnino. En parte tenéis el candor y la dulzura que el papel requiere, y la humildad y pureza que dan esos hábitos. Lo habríais hecho muy bien de haberos dado por ese destino, en vez de por el que ahora tenéis. Al fin y al cabo, no estáis tan lejos una de la otra, y si yo puedo pasar de Ciutti a Don Juan, vos podéis pasar de Sor Inés a Doña Inés con más facilidad. Así, quizás ahora, cuando me veáis haciendo de Don Juan, hasta os enamoréis de mí y rompáis de una vez el voto de silencio con aquellas célebres redondillas de la escena del sofá, que aquí tendrán que ser de la cama, pues no hay sofá. [...]. Y cobréis vida, como hace la estatua de Doña Inés en escena, al final de

<sup>142</sup> J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 126.

<sup>143</sup> *Ibíd.*, pág. 169.

la obra, y guiada de vuestro amor me llevéis de la mano a presencia del mismísimo Dios<sup>144</sup>.

En efecto, al igual que su personaje de ficción, el propio Alonso de Santos se vio contagiado, también, del sabor romántico de la obra donde en las acotaciones hemos notado palabras que nos sitúan en el ámbito cercano al léxico de aquella época. Como botón de muestra mencionamos los siguientes ejemplos:

*"Ilumina al enfermo, delgado y macilento, la luz de luna que entra por un alto ventanuco"*<sup>145</sup>; *"En el otro, un perchero del que cuelgan, majestuosos y espectrales, unos ropajes de teatro"*<sup>146</sup>; y *"Unos truenos a lo lejos, mezclados con músicas celestiales, dan un cierto sabor romántico al cuadro"*<sup>147</sup>.

El mismo título de la obra, *La sombra del Tenorio*, es una evidente muestra del léxico romántico existente en ella. Sobre este mismo sentido destaca Andrés Amorós las siguientes palabras:

La palabra *sombra* nos sitúa, indudablemente, en un ámbito cercano al romanticismo. (No olvidemos, por ejemplo, *El hombre que perdió su sombra*, de Chamisso). En la Segunda Parte del *Tenorio*, las sombras juegan un importante papel: son sombras "fieras" o "livianas", "espectros", "delirio"...<sup>148</sup>

---

144 *Ibíd.*, pág. 172.

145 *Ibíd.*, pág. 115.

146 *Ibíd.*, pág. 115.

147 *Ibíd.*, pág. 115.

148 Andrés Amorós, "Introducción" a su edición de *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 39.



## **V. Quinto capítulo:**

La comedia del preso marginado que espera un

*Vis a vis en Hawaii*

REPARTO

Personajes  
Mario  
Ana  
Funcionario de prisión  
Mozo

ACTORES  
JAQUÍN KREMEL  
JULIA TORRES  
FERNANDO RANSANZ  
JOSÉ LUIS RUIZ MATEOS

CUADRO ARTÍSTICO

Escenografía  
Dirección  
Producción  
Fecha de estreno  
Lugar de estreno

FERNANDO MARTÍNEZ  
GERARDO MALLA  
PENTACIÓN  
EL 7 DE OCTUBRE DE 1992  
TEATRO INFANTA ISABEL DE MADRID

## V. 1. Introducción.

Antes de iniciar los estudios de las restantes tres obras finiseculares, *Vis a vis en Hawai* (1992), *Dígaselo con valium* (1993) y *Hora de visita* (1994), nos sería necesario hacer una pausa aquí para determinar y especificar ciertas notas muy importantes. Como se ha señalado en la Introducción de esta Tesis, para poner de manifiesto los distintos aspectos de la marginación de los protagonistas del fin del siglo pasado, hemos seguido un orden no cronológico sino genérico que nos llevó a estudiar primero tres tragedias — *Trampa para pájaros* (1990), *Yonquis y yanquis* (1997) y *Salvajes* (1998)— y luego una tragicomedia — *La sombra del Tenorio* (1996)— que servirá como un puente entre éstas y las tres comedias que siguen. Este asunto no quiere decir que la escritura dramática de Alonso de Santos presentó un desarrollo progresivo desde un género a otro; las fechas de estreno de estas obras afirman este último entender. En efecto, las líneas estilísticas que emplea Alonso de Santos para canalizar sus ideologías y, asimismo, su frecuente navegación por los distintos géneros teatrales se supeditan principalmente a su selección del género que valora y estima apropiado para transmitir sus mensajes e inquietudes al espectador-lector de sus obras. En este mismo sentido, nos apoyamos de las siguientes palabras que José Gabriel L. Antuñano mostró en su "Prólogo" a *Vis a vis en Hawai* y a *En manos del enemigo*, dos obras que las separan casi quince años que las separan:

Se trata de dos obras escritas con casi quince años de separación, pero este lapso temporal no significa una evolución en la escritura dramática —de la comedia al drama—, sino que ejemplifica dos maneras de enfrentarse a la realidad para reflejarla sobre el escenario, porque, conocedor de todos los géneros teatrales, escoge aquel que encuentra más adecuado para encauzar sus inquietudes<sup>1</sup>.

*Vis a vis en Hawai* se representó primero sobre las tablas del Teatro Barakaldo de Bilbao en septiembre de 1992. Hay que tener en cuenta que en el mismo teatro de esta ciudad vasca se estrenarán, también, otras dos de sus obras finiseculares, *Dígaselo con valium* y *Hora de visita*, dos comedias que estudiaremos posteriormente. Después de casi justo un mes, llegó *Vis a vis en Hawai* a la capital española donde se reestrenó en el Teatro Infanta Isabel de Madrid el 7 de octubre de 1992. Según Julio Bravo:

El Teatro Infanta Isabel acoge hoy el estreno de "Vis a vis en Hawai", una obra que presentó en Bilbao el mes pasado, y que llega ahora a Madrid, una plaza generalmente propicia para Alonso de Santos. Dirigida por su "alter ego" teatral, Gerardo Malla, con quien ha creado una próspera sociedad escénica —"tenemos una peripecia vital parecida, y es una especie de prolongación mía"— cuenta como intérpretes principales con Joaquín Kremel, Julia Torres y Fernando Ransanz<sup>2</sup>.

Llegados a mencionar a Gerardo Malla, hay que tener muy en cuenta que a este gran director —y, además, socio de la empresa productora "Pentación" que, junto a Rafael Álvarez "El Brujo", crearon los tres— suele recurrir nuestro autor para que le dirija sus obras teatrales. En él se confía mucho Alonso de Santos y, asimismo, le

---

<sup>1</sup> José Gabriel L. Antuñano, "Prólogo" a *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 2007, pág. 7.

<sup>2</sup> Julio Bravo, "Alonso de Santos: "La palabra es sólo la punta del iceberg del espectáculo teatral". Hoy estrena en el Infanta Isabel "Vis a vis en Hawai"", *ABC*, el 7 de octubre de 1992, pág. 99.

considera como creador de muchos de los aspectos e ideas que él mismo a veces no vea durante el proceso de la escritura y creación de sus obras. Muestra de la gran confianza y amistad que mantienen ambos es que —sólo por referirnos a la década final del siglo XX— cuatro de las siete obras finiseculares que aquí estudiamos, *Trampa para pájaros*, *Salvajes*, *Vis a vis en Hawai* y *Digaselo con valium*, fueron dirigidas por Gerardo Malla. Sobre este sentido revelan Julio Bravo y Alonso de Santos las siguientes palabras:

Aunque él mismo ha dirigido muchas obras, no quiere hacerlo con sus textos. "Me falta distancia. Creo que es mejor que cuando la obra está escrita venga alguien en quien se confía para dirigirla, porque el escritor está agotado. Es necesario que el director potencie aspectos que el autor tal vez no vería. Las palabras, al fin y al cabo, son una parte muy pequeña del espectáculo teatral: la punta del iceberg"<sup>3</sup>.

Inmediatamente después de su reestreno en Madrid, *Vis a vis en Hawai* recorrió toda la geografía española en largo itinerario logrando un enorme éxito conforme a las opiniones de la crítica teatral del momento que mostraremos a continuación. Sobre el reestreno de Madrid muestra Lorenzo López Sancho las siguientes palabras de elogio a todo el reparto de la obra:

Joaquín Kremel es un actor que tiene personalidad. Se la da a su personaje haciéndolo humano, simpático y creíble, en un trabajo lleno de matices. Excelente tiene Julia Torres una curiosa manera de hacer. Puede dar y las da, agudas, notables variantes a sus momentos en una larga lucha de mujer y hombre, y pinta con medida el tipo vulgar y ordinario del carcelero entrometido, Fernando Ransanz. Todo un trabajo realista, veraz bien pensado, de Gerardo Malla que valora y embellece el realismo refinadamente tratado de Alonso de Santos, en una pieza llena de amor, de sonriente y sin embargo dura crítica, de una sociedad en la que estamos. "*Vis a vis en Hawai*" es una acertada pintura realista y cómica, de muchas situaciones dramáticas<sup>4</sup>.

A nivel público, *Vis a vis en Hawai*, por su condición de comedia, pudo lograr el aplauso y regocijo de los espectadores que la vieron como lo demuestran las siguientes palabras de Manuel Pérez Jiménez sobre la representación de la obra en el Teatro-Salón Cervantes de Alcalá de Henares:

Las representaciones, en el Teatro Salón Cervantes, de *Vis a vis en Hawai*, obra del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos, se han sucedido en medio del regocijo de los aficionados que, en número considerable, aunque irregular según las sesiones, han acudido estos días al coliseo complutense<sup>5</sup>.

En este mismo artículo, el profesor de teoría y crítica teatrales de la universidad de Alcalá de Henares no se olvidó de enumerar la gran labor que realizaron tanto el protagonista como el director de la obra, Gerardo Malla:

El buen hacer de Joaquín Kremel se constituye enseguida en principal sostén de la comedia, cuya eficacia pasa a depender enseguida de los hilarantes matices e inflexiones de voz del primer actor, así como de una interpretación del trío de actores especialmente valiosa por su voluntaria discreción. La moderación y la huida casi

<sup>3</sup> Ibid., pág. 99.

<sup>4</sup> Lorenzo López Sancho, "'Vis a vis en Hawai', el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", *ABC*, el 16 de octubre de 1992, pág. 98.

<sup>5</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Vis a vis en Hawai*. La alta comedia, entre rejas", en *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* y Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1995, pág. 197.



absoluta de cualquier hipérbole gestual o verbal constituyen precisamente el principal atractivo de la dirección de Gerardo Malla, quien acierta igualmente en la materialización escenográfica, configurando un lugar teatral mitad motel mitad prisión, con altas paredes pintadas en rosa, desconchones y humedades por doquier y angostos tragaluces enrejados<sup>6</sup>.

Sobre los dos papeles restantes de la obra, el de la protagonista femenina y el del Funcionario de prisión, mostró Manuel Pérez que Julia Torres, la actriz que encarnó a Ana, hizo que sus dos condiciones de "personaje y actriz consiguen ser finalmente atractivos". En cuanto al papel del Carcelero, comentó que "más fácil, pero bien realizada, es la caracterización del funcionario realizada por el tercer actor del reparto"<sup>7</sup>.

*Vis a vis en Hawai* se publicó sólo dos veces; la primera fue a cargo de la Sociedad General de Autores de Teatro (SGAT), en 1994; y la segunda, después de casi trece años desde su primera publicación, por Fundamentos. Así que junto a *En Manos del enemigo* y con el ya referido antes "Prólogo" de José Gabriel L. Antuñano salió la reciente segunda publicación de la obra en 2007.

## V. 2. Estructura dramática.

Incluso desde antes de la Guerra Civil, la comedia como género teatral se había relacionado con un teatro de evasión que invitaba casi siempre a huir de la realidad circundante con expresiones muy festivas y superficiales, acentuadas y reiteradas, sobre todo, durante el régimen de Franco, mientras que al drama y a la tragedia se los reserva, en cambio, la idea de teatro serio y comprometido. Puede decirse que esta visión de la comedia, que cruzaba por casi todo el siglo XX, se clasifica bajo el nombre de un teatro de humor. La imposibilidad de utilizar un tipo de comedia inteligente, crítica y nacida de la atenta observación de la realidad circundante, debido a las características del poder vigente o las del público receptor, contribuyó a obstaculizar el desarrollo de la comedia. En 1989, cuando Alonso de Santos estrenó *Pares y Nines*, consiguiendo así gran éxito tanto de crítica como de público, era precisamente el año en el que se produjo un gran cambio en la realidad española y en la nueva visión de la comedia como género teatral. Dice Alonso de Santos, sintetizando buena parte del discurso confuso sobre lo cómico en el teatro español contemporáneo: "Cuando se habla de comedia siempre siento que tengo que defenderla. Y me siento incómodo, porque, generalmente, escribo comedias"<sup>8</sup>.

La verdad es que desde su primera obra estrenada en 1975, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, hasta 1987 en el que se estrenó *Fuera de quicio*, lo cómico era presente en la producción teatral de Alonso de Santos como forma y expresión de humor. Así que los personajes típicos, máscaras grotescas y payasadas mímicas; una gran serie de

---

<sup>6</sup> Ibid., pág. 197.

<sup>7</sup> Ibid., pág. 198.

<sup>8</sup> *Primer Acto*, "Comedia y compromiso", debate celebrado en el Círculo de Bellas Artes y recogido en la separata núm. 227 de *Primer Acto*, Abril de 1989, págs. 1-20; la cita en pág. 6. De los autores, actores, técnicos o directores de teatro que participaron en este debate mencionamos entre otros a José Monleón, José Luis Alonso de Santos, José María Flotats, Eduardo Galán, Manuel Galinas, José Ricardo Morales, José Carlos Plaza, José María Pou y, además, María Ruiz.

situaciones cómicas, de gestos y, asimismo, de palabras surgidas del contraste entre la caracterización del personaje y lo que dice; los juegos de palabras, los equívocos, la utilización de la parodia, etc., eran muy frecuentes en sus primeras obras pertenecientes al mundo de la literatura como por ejemplo *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (1975), *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1980) y *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* (1980). Dichos resortes de lo cómico eran presentes también, pero en menor grado, en las obras que se engloban en su teatro más personal como *Del laberinto al 30* (1979) y *El álbum familiar* (1982). Conforme a lo que hemos señalado antes en los cuatro capítulos anteriores, a estos resortes se añade, además, la constante y frecuente evolución que llegaba hasta la ironía y la exageración del comportamiento ridículo del individuo en situaciones, costumbres y caracteres en obras que tienen una relación estrecha con el llamado nuevo sainete moderno: *La estanquera de Vallecas* (1985) y *Bajarse al moro* (1985).

Todos los protagonistas marginados, sufridores y perdedores de aquellas obras se presentaban siempre como víctimas frente al mundo miserable en que viven, cuya profunda amargura hacía que o bien ellos mismos nunca se olvidaran de usar el humor o bien el propio autor los pusiera en moldes que producen en el espectador risas y, a veces, carcajadas. En su "Prólogo" a *Vis a vis en Hawai* y a *En manos del enemigo* destaca José Gabriel L. Antuñano lo siguiente:

Alonso de Santos gusta subir al escenario a seres desvalidos o marginados (los emigrantes de *En manos del enemigo*) o infelices (*Vis a vis en Hawai*). Personajes que, en una palabra, sufren el hostigamiento de la sociedad que les ha tocado vivir contra la que, en ocasiones, reaccionan con frustración, violencia o de forma delictiva. Éstos podrían representar la figura del antihéroe o del personaje con aristas que hiere la sensibilidad del espectador, sin embargo esto no ocurre ni en éstas ni en otras obras dramáticas del autor, porque reviste de ternura a sus personajes y lima asperezas a través del humor, de manera que se establece una corriente afectiva, en absoluto blanda, entre el público y el personaje, para que la reflexión del primero no tenga como objeto de juicio al segundo, sino a las circunstancias que obligan a determinados comportamientos, sobre los que pretende que el espectador deposite su mirada<sup>9</sup>.

En efecto, al lado del evidente contraste existente entre la tipología del personaje que protagoniza estas obras y las difíciles y contrarias situaciones que sufre y padece se produce en esta serie de obras un puro conflicto dramático que contribuye a modernizar la comedia de finales del siglo y milenio pasados. Podemos afirmar que nuestro autor tiene el valor de hacer una comedia dramática en el tiempo en que nadie de sus colegas del teatro español contemporáneo se atrevía a hacerlo como revela así Manuel Pérez Jiménez, refiriéndose a *Vis a vis en Hawai*: "...la comedia de Alonso de Santos cuenta como valor principal el mérito de haberlo intentado, de hacer *comedia dramática* (en expresión de antaño) cuando nadie se arriesga seriamente a ello en el teatro español

---

<sup>9</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 9.

contemporáneo"<sup>10</sup>. El primer intento del autor objeto de estudio de crear una comedia dramática fue con *Pares y Nines* como afirma Eduardo Galán a través de estos términos:

Su última comedia, "Pares y Nines", que se estrenó en septiembre de 1988, supone una evolución muy significativa del autor en cuanto a los contenidos dramáticos de la obra y en lo referente al tratamiento humorístico que éstos reciben, a la vez que pone de manifiesto el perfecto dominio de Alonso de Santos de la técnica teatral. [...]. Este desencadenante amoroso genera una serie de situaciones de humor que avanza hacia un final de soledad, abandono y tristeza, que sólo se supera por la clave humorística en que escribe Alonso de Santos<sup>11</sup>.

Alonso de Santos resalta como sigue la verdad teatral de la comedia que ahora estudiamos y, asimismo, destaca su renovación y modernización: "*Vis a vis en Hawai* [es] una nueva visita al lenguaje de la comedia moderna, que yo he tratado mucho de renovar. [Además, es] un juego para actores, cálido y un poco erótico"<sup>12</sup>. Refiriéndose a la nueva modernización de la comedia contemporánea que empezó a aportar nuestro autor con *Pares y Nines*, dice Miguel Medina Vicario las siguientes palabras:

Modernizar la comedia, en fin, es labor que merece mayor atención de la que generalmente se le presta. Para lograrlo, Alonso de Santos sustenta sus piezas sobre un puro conflicto dramático. Como se comprobará, la totalidad de sus protagonistas son siempre, en el fondo, víctimas frente al mundo, que camuflan su profunda amargura bajo el humor<sup>13</sup>.

Ahora bien, en el género de la comedia —aunque según dice él mismo "me siento incómodo" porque "siempre siento que tengo que defenderla"<sup>14</sup>— creemos que es donde nuestro autor se siente, en cambio, más cómodo y, asimismo, más a gusto en escribirla. Además, Alonso de Santos es un ferviente estudioso de este género de modo que procuró, muy a menudo, profundizarse en sus laberínticas reglas y construcciones, haciendo más de una excursión cómica. Aludiendo a *Vis a vis en Hawai* y destacando alguna que otra declaración de nuestro autor, Julio Bravo expuso las siguientes palabras: "En su máquina de escribir, el dramaturgo ha puesto la cinta de la comedia. "Es un género en el que me encuentro como pez en el agua"<sup>15</sup>.

Las ideas de Alonso de Santos y sus opiniones sobre este género teatral se han multiplicado mientras se iban representando sobre los escenarios sus famosas comedias, mostrándonos así una especie de aplicación práctica de su reflexión teórica. Muchas de estas reflexiones e ideas sobre "lo cómico" han sido recogidas en su tratado teórico *La escritura dramática*. Veamos cómo diferencia entre "lo cómico" y "lo dramático":

<sup>10</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Vis a vis en Hawai*. La alta comedia, entre rejas", op. cit., pág. 198.

<sup>11</sup> Eduardo Galán, "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 227, enero-marzo, 1989, pág. 43.

<sup>12</sup> Juan Ignacio García Garzón, "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", *ABC*, 10 de mayo de 2008, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/10/030.html>, (último acceso el 10 de septiembre de 2009).

<sup>13</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993, pág. 81.

<sup>14</sup> *Primer Acto*, "Comedia y compromiso", deb. cit., pág. 6.

<sup>15</sup> Julio Bravo, "Alonso de Santos: "La palabra es sólo la punta del iceberg del espectáculo teatral". Hoy estrena en el Infanta Isabel "*Vis a vis en Hawai*", revis. cit., pág. 99.

La gran dificultad de la comedia radica en que su construcción se asienta sobre una serie de pilares esenciales; si quitamos esas columnas, el edificio se nos viene abajo. Necesita, como el tren, unos raíles por los que ir. Cada vez que alguien cree haber inventado una comedia "sin raíles", y la intenta poner en marcha, el tren descarrila y no hay más remedio que volver a empezar. Trataremos de analizar a continuación esas variables significativas de este género. Como ya hemos dicho la estructura central de una obra de teatro se podría resumir así: dos fuerzas (dos personajes) se encuentran por un incidente, y se origina un conflicto que desencadena una incertidumbre en los personajes —y en el espectador— sobre cómo se va a desarrollar su vida escénica de ahí en adelante. La peculiaridad de la comedia —y su vía principal— es que ese incidente tiene que ser, por un lado, lo suficientemente importante para que nos interese, pero, por otro, el conflicto que origine ha de poder desarrollarse con un estudiado equilibrio entre los elementos emocionales en pugna (las dificultades que tienen los personajes por alcanzar sus metas), y el optimismo y la vitalidad que presiden el género. Los personajes han de luchar por conseguir sus fines con intensidad, fuerza y deseo, pero sin dramatismo ni tragedia<sup>16</sup>.

A diferencia de las cuatro obras estudiadas anteriormente que oscilaban entre la tragedia y el drama, y en menor grado, además, la comedia, los críticos no dudaron mucho en especificar, desde el principio, el obvio género cómico al que pertenece *Vis a vis en Hawai*. Es más, aún antes del estreno de la obra en Madrid, Julio Bravo confirmó, en *ABC*, el general tándem cómico en el que está englobada la obra que estudiamos:

José Luis Alonso de Santos sube hoy al cuadrilátero para librar una nueva batalla en forma de estreno. "Vis a vis en Hawai" es el título de la nueva comedia del autor vallisoletano, uno de los más celebrados de la escena española de hoy. [...]. El escritor vallisoletano, autor de éxitos tan incuestionables como "Bajarse al moro" o "La estanquera de Vallecas", dos de los títulos más importantes de la pasada década, quiere reivindicar la comedia como género. "Los ilustrados de todas las épocas han desterrado la risa de la cultura, pero la comedia vuelve a tomarse en consideración. El cine, con obras maestras en este género, ha hecho mucho por la comedia"<sup>17</sup>.

Como hemos señalado antes, aunque los ambientes creados y dibujados en las obras alonsosantianas son más próximos a la tragedia, hemos visto que nuestro autor se inclinaba más hacia la comedia. Las cuatro obras que hemos estudiado hasta ahora marcaron la presencia de la muerte dentro de sus acontecimientos. Estas mismas obras terminaron con la muerte de uno de sus protagonistas: el ex policía franquista Mauro en *Trampa para pájaros*; la abogada Ana Vásquez en *Yonquis y yanquis*; el joven violento Raúl en *Salvajes*; y el actor cómico fracasado Saturnino Morales en *La sombra del Tenorio*. No obstante, Alonso de Santos no renunció resaltar en estas mismas obras el sentido cómico tanto en la conducta como en la personalidad de sus personajes, incluso en los momentos más difíciles y dramáticos. El resultado de esta fusión fue, entonces, la convivencia de elementos de tragedia con otros de comedia en un magnífico equilibrio que sólo pueden conseguir muy pocos dramaturgos.

<sup>16</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, 2ª edición, Madrid, 1999, pág. 459. Esta misma reflexión teórica, antes de haber sido recogida en dicho libro, fue pronunciada durante las XX Jornadas de Teatro Clásico, celebradas el 1997 en Almagro, bajo el siguiente nombre "La comedia de enredo, el enredo de la comedia".

<sup>17</sup> Julio Bravo, "Alonso de Santos: "La palabra es sólo la punta del iceberg del espectáculo teatral". Hoy estrena en el Infanta Isabel "Vis a vis en Hawai"", revis. cit., pág. 99.

Por otro lado, todos los personajes marginados con trasfondo trágico y miséras historias detrás, que protagonizaban sus comedias y que sufrían siempre por no poder conseguir sus íntimos deseos, requieren una duplicada atención que logre el equilibrio entre la tipología del personaje perdedor que padece un verdadero apuro dramático, de un lado, y la naturaleza cómica del género teatral que lo envuelve, de otro. Según las siguientes palabras de Margarita Piñero:

Vemos, pues, como insiste Alonso de Santos en el equilibrio que ha de presidir siempre la comedia. Equilibrio que aún ha de ser más delicado cuando los personajes son seres desajustados y marginados, personajes que tratan encontrar su sitio en la sociedad en que viven. Luchan por sus deseos, por tener una vida diferente. Estos personajes suelen protagonizar los dramas, no las comedias y esta es la razón por la que el equilibrio en la comedias de Alonso de Santos se hace más difícil de conseguir. En ellas el autor expone un verdadero conflicto dramático y lo cuenta en clave de humor y, además, lo hace con la maestría del estudioso que maneja a la perfección los materiales de la construcción del género<sup>18</sup>.

La estructura de *Vis a vis en Hawai* está dividida en sólo dos partes sin otras subdivisiones en actos, escenas ni cuadros. Como solemos hacer siempre en la presente, destacaremos en nuestro estudio de la obra las relaciones causales y funcionales que la constituyen, las propias de su trama, personajes y lenguaje. En el mismo sentido, cabe mencionar que esta estructura superficial es la más habitual en muchas de las obras de Alonso de Santos como por ejemplo *Del laberinto al 30*, *Pares y Nines* y *Salvajes*, entre otras. Es digno aludir también a que con las dos primeras guarda la obra que estudiamos otra relación en cuanto a la economía que mantiene en sus medios escénicos: sólo tres personajes y un decorado único en cada una de ellas. Al lado de la relación formal y técnica, encontramos que entre *Vis y vis en Hawai* y sólo *Pares y Nines* hay, además, otras conexiones en lo que atañe a su contenido común porque ambas comedias dibujan los distintos rasgos y aspectos de las relaciones amorosas y sentimentales, presentando un tratamiento marcadamente nuevo. Debido a todas estas razones —y, además, como solemos hacer en los capítulos anteriores de relacionar los aspectos, y características comunes entre las obras alonsosantianas—, nos sería necesario recurrir en el presente capítulo a arrojar luces sobre *Pares y Nines*, obra que produjo, como apuntamos arriba, un gran cambio en la realidad española y en la nueva visión de la comedia como género teatral. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vivario:

Desde la más absoluta economía de medios escénicos —tres personajes, decorado único— *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai* muestran una pretensión común: revisar los diferentes aspectos de las relaciones amorosas. Rompiendo abiertamente con la tradición de la mayoría de nuestras comedias a partir del Siglo XVII, no es el sexo masculino quien impone su galante dictadura sobre el contrario; son precisamente los varones quienes sufren los caprichos femeninos. El mito de Don Juan, desgastado por el uso hasta el punto de haber perdido sus mejores esencias perturbadoras, queda desarticulado en clave cómica<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, Ediciones Irreverentes S. L., colec. Incontinentes, Madrid, 2005, pág. 19

<sup>19</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 85.

La tristeza cómica del quehacer diario, como ha sido la piedra angular de los personajes perdedores Roberto y Federico en *Pares y Nines*, ha sido también la base en la que fundó Alonso de Santos la acción teatral que protagoniza el infeliz Mario en *Vis a vis en Hawai*. El protagonista marginado de esta obra pasaba una temporada en la cárcel por un delito que no cometió. Su esposa no cree ni en su inocencia ni tampoco en su salvación y, por lo tanto, viene la separación para culminar así su inevitable tristeza. Su abogado le contrató a Ana para hacerse de su esposa y aliviar así sus deseos sexuales durante su miserable estancia carcelaria. La chica joven, que no es la que aparenta, empieza a convertir el encuentro en situaciones inesperadas tanto para el propio Mario como para el espectador que presencia la marginación y sufrimiento escénicos de este protagonista perdedor. Según César Oliva, *Vis a vis en Hawai* se trata de

una visita íntima de una falsa esposa Ana a su falso marido Mario, encerrado en la cárcel. En esa simple acción se señalan una serie de vicios y lacras sociales propias del momento, en donde no es difícil reconocer, hasta en el propio nombre del protagonista, referencias de suma actualidad<sup>20</sup>.

### V. 3. Situación y conflicto.

Al contrario de lo que vimos en los cuatro capítulos anteriores, *Vis a vis en Hawai* es una de las pocas obras alonsosantianas que no han sido precedidas por un pequeño prólogo en el que el autor le prenda a su lector pocas palabras de su situación, conflicto, rasgos generales de sus protagonistas o presentación de sus actores o reparto en general. No obstante, esta comedia que no se diferencia de las demás obras de Alonso de Santos que tratan de la marginación de una serie de personajes que sufren el acoso de la sociedad de final del siglo XX. En esta obra, Alonso de Santos no sólo nos mete en el interior de una cárcel para mostrarnos la marginación con la que enfrenta el infeliz Mario, sino que traspasa los límites de la interioridad del personaje y nos hace adentrar, también, en la privacidad que conlleva su relación humana con la mujer que le compartía no sólo el protagonismo, sino, además, el encerramiento, Ana. Según las siguientes palabras de José Gabriel L. Antuñano, *Vis a vis en Hawai* habla

de seres desdichados que se sienten acosados por la sociedad contemporánea o que sufren por el hostil entramado de relaciones humanas que ahogan los deseos de felicidad. Ésta es otra de las constantes en el teatro de Alonso de Santos, que unas veces se traduce en la angustia o desazón de un personaje encerrado en sí mismo como en los casos de Mario y Ana, mientras que otras veces estas congojas se potencian y traspasan el ámbito de la privacidad, cuando el autor expande su mirada en el coto de la marginalidad<sup>21</sup>.

Por otra parte, como hemos visto en *Yonquis y yanquis* y, asimismo, en *Trampa para pájaros*, Alonso de Santos lanzaba a través de los dos protagonistas de una y otra obra —los marginados Ángel y Mauro respectivamente— unas fuertes denuncias a las

---

<sup>20</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*: Dos tragedias cotidianas, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, pág. 13.

<sup>21</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo*. *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 12-13.

miseras situaciones en que se encontraban los reclusos dentro de la cárcel<sup>22</sup>. Llegados a referirnos a este punto, podemos decir que la frecuente alusión a la cárcel volvió a ser otra gran constante en casi todas las obras alonsosantianas, sobre todo, en las escritas y estrenadas en la década final del siglo pasado. Así que, en *Yonquis y yanquis* y, además, en *Salvajes*, la acción teatral comienza con el regreso de sus dos protagonistas, el joven Ángel y la Tía Berta, de su corto encarcelamiento. Asimismo, como inmediatamente señalaremos en el siguiente capítulo, dos de los femeninos personajes marginados y perdedores de *Dígaselo con Valium* escapan de su prisión y transforman del todo el transcurso de la acción de la obra. Tanto en *Trampa para pájaros* como en *Salvajes*, sus protagonistas, el ex policía Mauro, en la primera, y los dos jóvenes Mario y Raúl, en la segunda, están amenazados de pasar una larga temporada detrás de las rejas carcelarias. A su vez, *La sombra del Tenorio*, escapa de referirse directamente a las cárceles, pese a que resulta bastante curioso decir que su protagonista marginado, sufridor y perdedor, el comediante Saturnino Morales, estaba muy encarcelado literalmente toda su vida en su pésimo papel de criado tanto en el teatro como en la vida. En lo que se refiere a *Vis a vis en Hawai*, encontramos que Alonso de Santos la dedicó enteramente para hablar de las dificultades con las que se enfrentan los marginados presos dentro de la institución penitenciaria. Esta idea nos la cuenta así el propio protagonista de la comedia: "Nadie sabe lo que es esto si no ha estado dentro. ¡Nadie! [...]. Esto de las cárceles hay que vivirlo para creerlo. Y dicen los viejos de aquí que ahora es una maravilla comparado con antes"<sup>23</sup>. Manuel Pérez Jiménez resalta la misma idea cuando afirma que el mensaje que quiere transmitir Alonso de Santos con esta comedia es

el de dejar la sensación en el espectador de que la situación de los presos en las cárceles del país no es tan dorada como pudiera parecer; aunque sea, eso sí, mucho mejor que *antes* (como se reitera demasiadas veces en la obra) porque, entre otras cosas, algunos presos pueden disfrutar del *vis a vis* y, además, no hay ya pena de muerte<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Como botones de muestra mencionamos los siguientes parlamentos expresivos, puestos en boca de sus protagonistas: Hablando con su hermano Abel, Mauro en *Trampa para pájaros* dice:

Mauro. ¿Has estado en la cárcel alguna vez? Para saber en qué país vive uno, es conveniente darse una vuelta por ellas de vez en cuando. Todo es apariencia últimamente, hermano. Las cosas pasan por arriba de una manera y por debajo de otra. Palabras agradables y patadas en los cojones. Jardines grandes y bonitos fuera, y los presos apiñados como animales dentro, veinte en cada celda. ¡Vete y pregúntales si les gusta esto!

J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1993, pág. 24;

Mientras, conversando con sus amigos de siempre, Charly y Nono, Ángel, protagonista de *Yonquis y yanquis*, nos transmitía la misma idea denunciatoria:

Ángel. En la cárcel tienes tiempo para pensar, y te das cuenta de que no pintamos nada en el mundo para nadie, sólo cuando jodemos a alguien, o lo que sea. Entonces se dan cuenta de que estamos aquí. Pero si no... Cuando te cogen por algo, te amontonan allí con otros, como si fueras ganado.

J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, edición de César Oliva, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, pág. 114.

<sup>23</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1994, págs. 57-60.

<sup>24</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Vis a vis en Hawai*. La alta comedia, entre rejas", op. cit., pág. 198.

En líneas generales, podemos decir —creemos— que Alonso de Santos toma de la cárcel una metáfora de la sociedad del final del milenio pasado para denunciar, criticar y testimoniar muchas de las miserables situaciones que se desbordaban durante la escritura de sus obras finiseculares. No obstante, la cotidianidad mostrada en todos los casos mencionados arriba nunca le llevó a olvidarse del sentido del humor que le permite, tanto a él como al público, reírse de todas las dificultades puestas sobre las tablas del escenario. Para Manuel Pérez Jiménez: "En *Vis a vis en Hawai* el autor vuelve a apostar por el humor y por la temática actual como elementos de seguro interés para el espectador"<sup>25</sup>. Según estas palabras de Julio Bravo y del propio Alonso de Santos:

Alonso de Santos confiesa escribir para su tiempo, sin tener muy en cuenta la posteridad, su teatro es "el de la cotidianeidad; trato de contar cosas del hombre, los problemas de mi generación, como si hablara con mis amigos en un bar". [...]. José Luis Alonso de Santos se considera fundamentalmente un escritor de su tiempo. "El público es mi verdadera meta. Intento divertirles, entretenerles. Les hablo como hablara con mis amigos en una conversación de bar, y espero que ellos se identifiquen con lo que está pasando sobre el escenario. En la comedia es necesaria la complicidad del público. Si nos reímos juntos de nuestras desgracias nos llevaremos mucho mejor. La risa es una venganza a nuestras debilidades y pequeñeces"<sup>26</sup>.

En efecto, la comedia que venimos estudiando parte de una situación real y reconocible, propia de las radicales transformaciones morales y sociales que conllevó el reciente cambio de régimen en España. Esta idea la cuenta con las siguientes palabras Lorenzo López Sancho:

Alonso de Santos es un autor de teatro actual. Esto quiere decir que escribe un teatro de hoy, libre de los resortes, de los tópicos de ayer, extraído de la sociedad en que vivimos ahora mismo sin adoparla con materiales de teatro usado aplicados a situaciones conocidas, mil veces recompuestas. Así es como en esta nueva comedia que, dirigida por Gerardo Malla, "*Vis a vis en Hawai*" nos propone ahora, parte de una situación real, inconcebible hace todavía pocos años. Propia de los profundos cambios morales y sociales traídos por el progresismo democrático: la visita de una mujer —la esposa oficial o la convencional— a un hombre que está en la cárcel; a un preso<sup>27</sup>.

En esta comedia, "Hawai", "Miami" o "Bombay" son los tres nombres que los encarcelados han acuñado a tres antiguas celdas que, antes, habían estado destinadas a los condenados a muerte y, ahora, están convertidas en cuartos para los encuentros "vis a vis" de los reclusos. Mario quiere aprovechar intensamente la hora y media que le corresponde con la joven que le facilitó su abogado. Según Lorenzo López Sancho:

La mujer acude para aliviar las necesidades sexuales del preso. Tal servicio, autorizado a un esposa, a una compañera como ahora se dice, o una suplente, lo suficientemente justificada para dar al suceso una discreta apariencias moral, es un elemento nuevo en la dura vida carcelaria con el que, según se dice, no se ha logrado corregir males atroces de estas vidas enclaustradas en las que al delito se añaden atroces degradaciones<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pág. 197.

<sup>26</sup> Julio Bravo, "Alonso de Santos: "La palabra es sólo la punta del iceberg del espectáculo teatral". Hoy estrena en el Infanta Isabel "*Vis a vis en Hawai*", revis. cit., pág. 99.

<sup>27</sup> Lorenzo López Sancho, ""*Vis a vis en Hawai*", el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 98.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, pág. 98.



De hecho, una serie de los elementos de la situación de esta obra, escrita a finales del siglo pasado, coincide parcialmente con la realidad carcelaria de nuestros días. La fértil imaginación de los reclusos que les proporciona estar con sus parejas en lugares lejanos y exóticos durante el tiempo reducido, conciso y determinado para el encuentro —hora y media, y una vez al mes—; los servicios adicionales que les facilita el centro carcelario como por ejemplo la proporción de preservativos y de pilas para los radio-cassettes, así como la aprobación de transición de muebles al cuarto del "vis a vis", como vimos en la primera escena de la comedia; y la existencia en el lugar del encuentro de un privado cuarto de baño, como ha señalado la prolija descripción inicial del único espacio en que se desarrollan los sucesos se aproximan de un modo u otro a lo que ha señalado recientemente la prensa actual. Las siguientes palabras de Victoria Fernández, si confirman, de un lado, la autenticidad de la situación que cuenta y dibuja Alonso de Santos en *Vis a vis en Hawai*, revelan, de otro, los reglamentos que organizan este tipo de encuentros "vis a vis":

El es llamado "vis a vis" —cara a cara— donde los internos pueden estar íntimamente a solas con su pareja durante hora y media, una vez al mes. Lo único que está bajo control es la promiscuidad, o sea, también se requieren que el interno o interna acredite que la persona con quien quiere mantener relaciones sexuales se encuentra efectivamente, ligada a ella. Una forma de hacerlo, es dejando constancia a su ingreso en prisión. Este tipo de encuentros íntimos se realizan en habitaciones de unos doce metros cuadrados, con cuarto de baño incluido, en el que la pareja que viene de fuera suele aportar sus propias sábanas. No obstante, el centro penitenciario facilita cada mes unos lotes higiénicos que, además de lejía, gel, pastillas de jabón o rollos de papel higiénico, incluye gel lubricante y preservativos para la prevención de enfermedades de transmisión sexual<sup>29</sup>.

Volvamos a referirnos a las reflexiones de Alonso de Santos sobre "lo cómico", que hemos adelantado antes en la estructura dramática de la obra. Los dos protagonistas de *Vis a vis en Hawai*, Mario y Ana, son las dos fuerzas antagónicas que se encuentran por un incidente donde se desencadena entre ambos un conflicto sobre cómo puede alcanzar cada uno de ellos su meta sin que esto impida el optimismo y el humor que este género teatral implica. Es decir, Mario y Ana lucharán con fuerza para lograr sus respectivos propósitos, pero sin dramatismo ni tragedia. Hay que recordar que el abogado de Mario le había contratado a Ana para pasarse de su mujer y satisfacer así sus necesidades sexuales. Sin embargo, la supuesta prostituta no sólo convirtió este "vis a vis" en una serie de situaciones sorprendentes para su antagonista, sino que también lo manejó a su antojo y cómicamente en todo momento. Según Julio Bravo:

En "Vis a vis en Hawai", Alonso de Santos se vale de una particular situación, un vis a vis carcelario, para contar su metáfora sobre la cárcel de la sociedad de nuestro tiempo. [...]. "Vis a vis en Hawai" es una obra de amor-humor. Tras esta etiqueta se esconden muchas cosas. Permite hablar con sencillez de asuntos serios. Un vis a vis es

---

<sup>29</sup> Victoria Fernández, "Vis a vis en la cárcel: los internos del centro penitenciario se benefician con libertad pero con restricciones de la comunicaciones orales, familiares y sexuales", *Ideal*, 28 de diciembre de 2006, [www.ideal.es/granada/prensa/20061228/local\\_granada/cárcel\\_20061228.html](http://www.ideal.es/granada/prensa/20061228/local_granada/cárcel_20061228.html), (último acceso el 22 de agosto de 2010).

un frente a frente, una lucha por tanto. El amor es una lucha, un desafío, pero al mismo tiempo es la única medicina y la única terapia para el hombre de nuestro tiempo<sup>30</sup>.

El conflicto principal de *Vis a vis en Hawai* es, pues, un conflicto de relación. Se ha originado este conflicto relacional entre Mario y Ana porque se enfrentaron al máximo sus metas: de un lado, Mario, encarcelado y ya separada de su esposa, quiere aprovechar enteramente la hora y media que la dirección de la cárcel le ha asignado en un puro gozo sexual, mientras, de otro, Ana, que no es lo que se parece, le muestra una sutil resistencia, generando un juego/lucha psicológico/a de unas mentiras y verdades, y guardando su principal y sorprendente meta para el final. Según los siguientes términos de Lorenzo López Sancho:

El abogado defensor de Mario ha contratado para él una suplente de la esposa que le ha abandonado ante las circunstancias muy escandalosas que agravan el accidente de circulación, un atropello casual, que Mario ha cometido. La visitante, que ni tiempo tiene de declarar su nombre, no está dispuesta a someterse al aquí te cojo aquí te mato sexual al que aspira Mario y es sutil resistencia, esa defensa inesperada que la mujer hace de su pudor sin querer declararlo, produce un cambio de relaciones inesperadas en la pareja<sup>31</sup>.

En efecto, el conflicto de la comedia no se dio únicamente en el pensamiento de los personajes, es decir, no resultó latente ni desconocido ni tampoco inconsciente para el espectador-lector. Al contrario, se sucedió sobre las tablas del escenario manifiesto, evidente y, asimismo, consciente. Es más, este conflicto de relación llegó a su cumbre, poco antes de terminarse la parte primera de la obra, cuando ambos personajes rivales se lucharon literalmente, intentando cada uno de ellos conseguir su propia meta: el falso marido, apoderarse de Ana; y la falsa esposa, a su vez, resistirle. Según Miguel Medina Vicario: "En *Vis a vis en Hawai*, el sexo se convierte en motor de la acción"<sup>32</sup>.

Este asunto lo afirma así nuestro autor en *La escritura dramática*: "El conflicto impulsa, pues, la trama; es el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad"<sup>33</sup>. Esta pequeña escena de la comedia demuestra lo que acabamos de señalar un poco arriba:

Mario. ¡Tú no me conoces! ¡Yo, cuando me pongo así soy una verdadera fiera!  
 Ana. ¡Que me pongo a gritar!  
 Mario. (*La coge del brazo*). ¡Es lo que tenías que estar haciendo desde hace una hora: gritar!  
 Ana. (*Forcejeando con él*). ¡Que no me toques! ¡Suéltame, que me haces daño! ¿Pero quién te has creído tú que eres?  
 Mario. ¡Tu marido! ¡Soy tu marido y estoy harto de que no se note!  
 Mario la tumba en la cama a la fuerza, y los dos caen luchando sobre las sábanas revueltas, ella sin soltar nunca el bolso, que aprieta contra su cuerpo.  
 Ana. ¡Tú estás mal de cabeza!

<sup>30</sup> Julio Bravo, "Alonso de Santos: "La palabra es sólo la punta del iceberg del espectáculo teatral". Hoy estrena en el Infanta Isabel "Vis a vis en Hawai"", revis. cit., pág. 99.

<sup>31</sup> Lorenzo López Sancho, ""Vis a vis en Hawai", el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 98.

<sup>32</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 91.

<sup>33</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 110.

Mario. ¡Estoy fatal de la cabeza! ¡De la cabeza y de todo lo demás! (*Forcejea con ella, tratando de quitarle la ropa*).

Ana. ¡Estate quieto! ¡Que no! ¡Quietos!<sup>34</sup>

#### V. 4. Incidente desencadenante.

Al igual que *Trampa para pájaros*, *Salvajes* y, además, *La sombra del Tenorio*, los acontecimientos de *Vis a vis en Hawai* empezaron con el incidente desencadenante y no con la situación previa que viene en segundo plano. En las páginas anteriores hemos señalado que Mario esperaba un "vis a vis" con una "contratada", pero lo que transcurrió era que la supuesta prostituta no quiso estar dispuesta al aquí te cojo aquí te mato sexual al que pretendía hacer nuestro protagonista marginado. Así, se desencadena un conflicto entre estas dos fuerzas antagónicas sobre cómo cada una de ellas pueda alcanzar su respectiva meta. Recordamos cómo lo ha expuesto Alonso de Santos:

Como ya hemos dicho la estructura central de una obra de teatro se podría resumir así: dos fuerzas (dos personajes) se encuentran por un incidente, y se origina un conflicto que desencadena una incertidumbre en los personajes —y en el espectador— sobre cómo se va a desarrollar su vida escénica de ahí en adelante<sup>35</sup>.

A partir de esta base teórica, pondremos de manifiesto en las páginas que siguen los componentes que forman este apartado: el incidente propiamente dicho, la situación previa, la incertidumbre que genera y, asimismo, lo que nos aporta de resolución para el conflicto de la comedia.

##### V. 4. 1. El incidente propiamente dicho.

Se levantan los telones de la comedia con el incidente desencadenante. Mario cumple una condena en la prisión, y en el momento de la acción teatral le toca recibir un "vis a vis"; mejor dicho su primer "vis a vis". Las acotaciones del autor lo demuestran evidentemente. Dibujando el desconcierto en el que se encontraba nuestro protagonista marginado, dice Alonso de Santos:

*Se oye un cerrojo y se abre la puerta de hierro del cuarto. Entran un funcionario de prisiones de aspecto rural y Mario Buceiro [...] con cara de desconcierto [...]. Lleva, debajo del brazo, unas sábanas dobladas, una bata y una almohada. Se nota que es la primera vez que viene a este lugar por la manera de mirarlo todo, en contraste con la rutina del funcionario*<sup>36</sup>.

La acotación posterior sigue describiendo el estado inusitado en el que se veía el protagonista marginado de la obra. Según Alonso de Santos: "*Mario abre el sofá-cama con torpeza y empieza a colocar las sábanas y la almohada cuidadosamente*"<sup>37</sup>.

La siguiente acotación, con todo lo que contiene de comicidad, sorprende tanto al espectador-lector, que acaba de prepararse para seguir la acción teatral que nada más ha empezado, y contrasta abiertamente con lo que enuncia el altavoz "en off":

<sup>34</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 40.

<sup>35</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 459.

<sup>36</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 11.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, pág. 12.

*Mario baja la música, termina de colocar la cama y va hasta el espejo del servicio. Lo limpia, y empieza a peinarse. Mientras lo hace, repite unas frases que tiene ensayadas para la situación en que se va a encontrar.*

Mario. "Pasa, Carla, amor". No. Mejor "cariño". "Pasa, Carla, cariño". "¿Qué tal los niños?" ¿Tenemos niños?<sup>38</sup>;

Off Altavoz. "¡Atención! ¡Atención! ¡Santos Bueno, Justo Cabal y Mario Buceiro! ¡Sus mujeres, que están aquí ya, que ya han venido!"<sup>39</sup>.

Merece mencionar que Mario, al comienzo de *Vis a vis en Hawai*, hace justo lo mismo que hacía Roberto, una vez comenzada la parte segunda de *Pares y Nines*: ambos personajes ensayan desconciertos, en soledad, en calzoncillos y con voz alta las palabras que van a decir a sus respectivas esposas. La situación que se muestra sobre las tablas del escenario supone que a Mario le han permitido tener un "vis a vis" carcelario con su mujer, puesto que esto es lo que estaba autorizado por la ley del tiempo de la escritura de la comedia. Es más, en la acotación inicial de la comedia, Alonso de Santos lo había dejado bastante claro: "*Cuarto para encuentros "vis a vis" en una prisión de hombres. [...] Para los encuentros amorosos de los presos con sus mujeres*"<sup>40</sup>.

Pues, ¿cómo no sabe él si tiene hijos? ¿Y por qué lo ensaya con voz alta? Esto ha sido el primer equívoco con el que intencionadamente comenzó Alonso de Santos su comedia. Carla, la esposa de Mario, no será la que supuestamente vendría para su primer "vis a vis", sino que otra, una suplente. Según Miguel Medina Vicario: "Tanto en *Pares y Nines* como en *Vis a vis en Hawai*, Alonso de Santos comienza acumulando "equilibrios" cotidianos que la acción posterior se encargará de "desequilibrar" sistemáticamente"<sup>41</sup>.

En este último sentido, cabe mencionar otra relación entre esta comedia y *Pares y Nines* en lo que atañe al enredo amoroso. El comienzo de ambas obras tiene casi idéntica forma, llamar la atención del espectador-lector a un enredo relacionado con el amor. Lo de *Vis a vis en Hawai* acabamos ya de señalarlo arriba, mientras lo de la otra comedia radica en el hecho de que cómo dos íntimos amigos, Federico y Roberto, estaban casados con la misma mujer, Carmela<sup>42</sup>. Lo que pasa es que después de la separación con el primero de ellos, esta mujer, que nunca aparece en escena, se casó con el segundo. No obstante, ellos están también en su camino de la separación y, por esto, Roberto reside provisionalmente en el apartamento de su amigo, el ya ex de su actual esposa. Según estas palabras de Miguel Medina Vicario:

<sup>38</sup> Ibíd., pág. 12.

<sup>39</sup> Ibíd., pág. 13.

<sup>40</sup> Ibíd., pág. 9.

<sup>41</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 87.

<sup>42</sup> Así muestra Alonso de Santos, al principio de *Pares y Nines*, esta complicada situación y, además, los interrogantes que implica a través de esta pequeña escena entre los dos amigos:

Federico. No puedo ir a decir a mi jefe: "Compréndame usted. Es que llevo cuatro días sin pegar ojo porque a un amigo mío le ha dejado su mujer".

Roberto. ¡"Nuestra" mujer, querrás decir!

Federico. "Su". "Su", "suya". Vamos, tuya, quiero decir, tu mujer. ¡Tuya!

Alonso de Santos, *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, Fundamentos, Madrid, 1991, págs. 19-20

En *Pares y Nines*, dos mujeres (una de ellas no aparece y la otra, Nines, simplemente lo justo) acorralan sentimentalmente a dos amigos que las comparten, las aman, las desean, las poseen alternativamente y las pierden definitivamente. En *Vis a vis en Hawai*, el amor llega como puro gozo sexual, y termina descubriendo su faceta más sentimental<sup>43</sup>.

Al igual de lo que hemos mostrado anteriormente en nuestro estudio de *Salvajes*, casi toda la producción teatral de Alonso de Santos se ve reforzada por sinnúmero de enredos y equívocos que, con otra tercera constante, la intriga, llegan a formar parte de un triángulo majestuoso que nuestro autor maneja con maestría y precisión matemática con el fin de captar, desde el comienzo de la función, la atención de su espectador-lector e incitar, además, su curiosidad. Sobre este sentido muestra José Gabriel L. Antuñano los siguientes términos:

En primer lugar señalaré su empeño por captar el interés desde el comienzo de la función: consciente de la necesidad de limpiar la cabeza del espectador de esas telarañas con formas de preocupaciones laborales, avatares de la circulación rodada o formadas por la elección del restaurante para después del teatro, se apresta a sorprenderle y provocarle la curiosidad con los primeros movimientos y las palabras iniciales<sup>44</sup>.

Resolveremos poco a poco esta serie de preguntas todavía abiertas con el primer equívoco mientras avanza la acción teatral. Pero nos hace falta referirnos primero a que en escena seguida se mezclará la comicidad, que implica el género teatral que el autor ha puesto como cinta para su creación, con la intriga que ya puebla en ella desde el principio de la función. Como acabamos de confirmar y demostrar poco arriba, está permitido actualmente que el centro penitenciario facilite varios objetos que se utilizan normalmente en este tipo de encuentros. En esta escena hemos visto que el Funcionario de prisión entrega a Mario unos plásticos que contienen preservativos. La comicidad del incidente —y, además, la evidente muestra, en cambio, de la soledad, la insatisfacción y el sufrimiento que se siente el infeliz Mario durante su encarcelamiento— radican en su indecisión sobre la cantidad que sería capaz de consumir durante el tiempo determinado para su encuentro "vis a vis". Así lo muestra Alonso de Santos en esta acotación:

*Mario, al quedarse solo, quita la música y coloca los preservativos en la mesa, cerca del sofá-cama. Pone tres, uno al lado del otro, en fila. Los contempla. Se anima y pone el resto. Se aleja y los mira orgulloso, sacando pecho.*

Mario. ¡Por qué no!<sup>45</sup>

Sobre la relación latente entre la comicidad y el impulso ético que Alonso de Santos quiere transmitir en su comedia, el profesor Miguel Medina Vicario, con su acertada y honda visión, expone las siguientes palabras:

La comicidad que todo lo envuelve y dulcifica esconde un regusto amargo, como si los personajes se escudaran tras ella para ocultar sus insatisfacciones. No se procura, puede afirmarse, que el espectador se divierta con las peripecias ajenas, sino

<sup>43</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 85.

<sup>44</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 7.

<sup>45</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 14.

que sea la desolación común quien fuerce la risa en ese efecto que, según Kant, "proviene de la transformación repentina de una expectativa muy tensa que no desemboca en nada"<sup>46</sup>.

Lo que aumenta una vez más la marginación del protagonista de la obra es su sentimiento de la carencia de privacidad en estos tipos de encuentros. Nos referimos a los funcionarios de prisión que les gusta escuchar lo que hacen los encarcelados durante sus "vis a vis", desempeñando así un papel de receptores internos. La verdad es que la existencia, en esta obra y en otras más, de este tipo de personajes contribuye mucho a distanciar al receptor original —el espectador— para que éste profundamente pueda analizar los mensajes que quiere transmitir el autor en su comedia. A este factor se ha referido con las siguientes palabras José Gabriel L. Antuñano en su "Prólogo" a *Vis a vis en Hawai* y *En manos del enemigo*:

No quería terminar este repaso urgente de algunas de las notas más significativas del teatro de Alonso de Santos sin señalar una faceta que hasta la fecha ha sido poco analizada en su producción dramática. Me refiero al doble receptor de sus comedias: el público y un personaje ajeno a los principales, como es el funcionario de prisiones en *Vis a vis en Hawai* o los policías de *En manos del enemigo*. El receptor interno de la obra dramática, los personajes creados para la comedia de los que se podría prescindir sin distorsionar el tema de éstas, cumplen —en mi opinión— una misión de importancia: distanciar al espectador para que éste disponga de la necesaria perspectiva para analizar con mayor profundidad las propuestas que encierran todas las obras de este autor<sup>47</sup>.

Aníbal Lozano está muy de acuerdo con José Gabriel L. Antuñano en la importancia de la misión que juegan estos receptores internos en distanciar al espectador en función de ser receptor original, aunque muestre, en cambio, que su secundaria existencia como enviados especiales sí contribuye, más que prescindirse de ellos, al entendimiento del planteamiento común de la comedia en general. Según estos términos de Aníbal Lozano: de la tensión existente entre una mujer y un hombre en una celda en la que comparten un "vis a vis" y, asimismo, de la que está entre los dos emigrantes inicialmente enemigos,

lo que adquiere la notoriedad del planteamiento común no solo es la reflexión de la condición humana que Alonso de Santos nos desmenuza, sino el *enviado especial* al que hace referencia en cada una de ellas [*Vis a vis en Hawai* y *En manos del enemigo*], desde los personajes secundarios aparentes, el funcionario de prisiones que vigila un encuentro sexual o los vecinos de celda que comparten el mismo rato en la pieza del vis a vis o los policías que se aprovechan de la miseria de los más indefensos en el drama del enemigo<sup>48</sup>.

En efecto, la pequeña escena que mostraremos a continuación materializa, demuestra, y reitera el entender que acabamos de señalar arriba. Se acerca cada vez más el momento que tanto esperaba Mario. La supuesta esposa ha llegado, y el Funcionario

<sup>46</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 87.

<sup>47</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 9-10.

<sup>48</sup> Aníbal Lozano, "En manos del enemigo / Vis a vis en Hawai, de José Luis Alonso de Santos", *Las puertas del drama*, (Revista de la Asociación de Autores de Teatro), núm. 32, 2008, pág. 28.

de prisión se la presenta a su supuesto marido. Apparently esta escena genera las risas de los espectadores por la alta comicidad que contiene. Sin embargo, en el fondo focaliza y evidencia una vez más el duro sufrimiento y la necesidad que padecía nuestro protagonista marginado en su encarcelamiento. Alonso de Santos dibuja esta escena de la siguiente manera expresiva:

Funcionario. (*En la puerta*). Pase usted, señora. Ahí lo tiene. ¿Es éste, no?  
 Ana. (*Desde la puerta al funcionario*). Sí, muchas gracias. (*Entrando, a Mario*). ¡Hola! Soy yo, tu mujer.  
 Mario. (*Va hacia ella con un comportamiento falsamente normal*). ¡Carla, amor, pasa! ¿Cómo estás? (*Le da un beso en la mejilla*).  
 Funcionario. Pues, hala, yo les dejo. A pasarlo bien, don Mario.  
*El funcionario sale y cierra. Se oye el cerrojo. Mario se acerca a la puerta, trata de comprobar si el funcionario sigue al otro lado.*  
 Mario. (*En voz muy alta para que se oiga fuera*). "Carla, cariño, ¿cómo estás?" "¿Y lo niños?" "He soñado contigo todas las noches desde que estoy aquí metido". "Tenía tantas ganas de verte..."  
*Ana lo mira desconcertada y Mario le hace señas de que están escuchando fuera.*  
 Ana. (*Siguiéndole la corriente*). "Yo también tenía muchas ganas de verte..."  
 Mario. "Cariño... ¿No me das un beso?"  
*Ella se acerca y da un sonoro beso al aire. Él le hace señas de que siga, que aún están escuchando.*  
 Ana. (*También en voz muy alta*). "Todo va muy bien, mi amor, pero te echamos muchísimo de menos todos: los niños, yo, el perro..." (*El pone cara de no haber tenido un perro en su vida*). "Todos los días me acuerdo de ti. Me siento sin ti vacía, como la casa". "Te traigo besos de todos: de los niños, de tus padres y hermanos, de los vecinos..., de tus tíos y primos, de tus amigos del colegio..."  
*Mario y Ana, uno frente al otro, se apoyan en la puerta y hablan en esa dirección. Mario desliza su mirada por el escote de la blusa de Ana que, por la postura en que se encuentra, deja ver el nacimiento de los pechos<sup>49</sup>.*

En el mismo sentido, esta escena mostró la razón por la que nuestro protagonista ensayaba con voz alta cómo recibirá a su supuesta esposa. Sobre este entender destacó Miguel Medina Vicario las siguientes palabras:

Mario ensaya el encuentro con su mujer: "Pasa, pasa, amor... No, mejor cariño. Pasa, Carla, cariño. ¿Qué tal los niños? ¿Tenemos niños?" Al parecer la presunta esposa, los dos, en voz alta para ser oídos por el funcionario, repiten las frases comunes propias de la situación. Pero cuando Mario considera que el funcionario ya no escucha, la mujer emplea el "usted". Es la primera clave de que lo aparente no es real<sup>50</sup>.

En este encuentro "vis a vis" se suponía que Mario hiciera el amor con su falsa esposa, pero ésta le mostró un continuo rechazo que nuestro protagonista marginado no podía descifrar. De ahí se genera el conflicto relacional, y principal, de la comedia entre Mario y Ana. En efecto, el incidente desencadenante que conlleva este "vis a vis" se puede englobar, según clasifica Alonso de Santos en su *Escritura dramática*, bajo los incidentes de carencia en los que "la acción se activa cuando uno de los personajes necesita algo o desea conseguir algo, por ejemplo, una relación amorosa, dinero, medios

<sup>49</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 14-15.

<sup>50</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 89.

de vida, educación, un objeto mágico, etc."<sup>51</sup>. En este último sentido, podemos decir que este incidente de carencia se parece mucho al de *La sombra del Tenorio*, que acabamos ya de estudiar en el capítulo anterior.

El incidente desencadenante de *Vis a vis en Hawai* se dio como una explosión o detonante que puso en marcha la trama de una forma súbita. La obra empezó con él, y la alteración que provocó, le permitió al espectador-lector dotarse de una visión bastante profunda de la historia. Es decir, la distorsión oculta existente, anterior al incidente, de la trayectoria personal, profesional, matrimonial y vital de Mario —o lo que supone ser la situación previa que pondremos de manifiesto a continuación— ha sido revelada un poco después de estallarse el conflicto de relación entre los dos falsos maridos.

El propio Mario fue consiente de esta misma distorsión y expresivamente lo ha presentado en un parlamento en que se mezcla y se combina la ironía con la tristeza. Según Mario: "A mí ya no me preocupa nada: estoy en la ruina, mi mujer se ha largado y estoy en la cárcel esperando a ver si me cae cadena perpetua. Así que como no me caiga un rayo... ya..."<sup>52</sup>. En líneas generales, podemos decir que el protagonista marginado de esta comedia resultó ser, pues, un gran perdedor: ha perdido ya su esposa, trabajo y, además, libertad. En unas palabras concisas, su propio caso nos representa, entonces, la tristeza cómica encarnada en su persona.

En el mismo sentido, este incidente tiene una relación muy directa con el título de la obra: Mario cumple una temporada en la prisión, y, como autoriza la Ley, la dirección penitenciaria le permite disfrutar de un "vis a vis" dentro de la cárcel. De los tres cuartos consagrados para estos tipos de encuentros, "Miami", "Bombay" y "Hawai", fue este último el que le correspondía durante el momento de la acción teatral. Esto es lo que explica nuestro protagonista marginado tanto a su supuesta esposa, Ana, como al espectador-lector de la comedia:

Mario. Puedes hablar lo que te dé la gana. Yo lo único que digo es que a mí no me parece que el sitio esté tan mal. (*Pasea inquieto*). Tendrías que entrar en las celdas entonces. Aquí a todo el mundo le encanta esto. Cuando les va a tocar venir, se tiran antes diez días con las pilas en la mano. A este cuarto lo llaman Hawai. Y al cuarto de al lado, Miami, y al otro Bombay. Así que nosotros como si estuviéramos en el Caribe<sup>53</sup>.

Sobre la apuntada relación existente entre el incidente, que causa y desencadena el conflicto principal entre los dos personajes antagónicos, y el título definitivo que se da a la obra muestra Manuel Pérez Jiménez las palabras siguientes:

La comedia parte, ya desde el título y la situación inicial, de un ingenioso equívoco: *el vis a vis* es carcelario y Hawai, una de las salas toscamente habilitadas para tal función en cualquiera de los edificios penitenciarios más decrepitos del país. La ironía de los reclusos ha dado en denominar con nombres de paraísos exóticos a cada una de estas salas y el encuentro erótico al que nuestro protagonista tiene acceso

<sup>51</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 143.

<sup>52</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 37.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, págs. 18-19.



una vez al mes se convierte en el principal recurso generador de comicidad. La visita femenina que recibe, sin embargo, no es exactamente la que había esperado<sup>54</sup>.

#### V. 4. 2. La situación previa.

Durante su pequeña actuación histriónica y, asimismo, cómica, con el fin de engañarle al Funcionario de prisión que siempre pegaba la oreja y escuchaba lo que sucede durante los encuentros "vis a vis" penitenciarios, el protagonista marginado de la obra informa a su supuesta esposa desde cuándo lleva metido en la cárcel: "Desde el veinte de septiembre. Un mes y tres días"<sup>55</sup>.

Esta pequeña y concisa información abre el camino a la situación previa que se mostrará inmediatamente en la escena siguiente. Así que poco después de estallarse el conflicto de relación entre ellos —consecuente del incidente desencadenante con el que se inauguró esta comedia y en que se enfrentaron recíprocamente sus metas— viene la situación previa para proporcionarnos de los antecedentes del conflicto/lucha entre estos dos personajes antagónicos. Esta escena se muestra de la siguiente manera:

Mario. Vamos a ver, Dulce, amarga, o como te llamas. ¿A qué has venido tú aquí?

Ana. A mí me han contratado. Un señor llegó y me contrató para que me hiciera pasar por tu mujer, que por lo visto no quiere venir a estas cosas de Hawai a bañarse.

Mario. (*Molesto, coge la bata y se la pone*). Ni quiere venir, ni quiero yo que venga. Además, a ti no te importa si viene o no viene mi mujer. A ti te han pagado para que vengas a...

Ana. A hacerme pasar por tu mujer.

Mario. ¡Bueno, sí, ya, pero no! A ti te han pagado para algo que tenías que hacer conmigo, ¿no?

Ana. ¡Ah, sí, eso! (*Se pone los zapatos*).

Mario. ¡Eso, eso, sí!

Ana. Compañía. Me dijo que tu mujer no quería, y que tenía que venir yo a hacerte compañía<sup>56</sup>.

Esta escena, aunque nos sitúa en los orígenes de la historia que antecede a este "vis a vis", nos revela, asimismo, un evidente deterioro en la relación de Mario con su verdadera esposa, asunto que se pone de manifiesto mientras avanza la acción teatral. Estas pequeñas referencias, que hacía de vez en cuando Alonso de Santos a la relación matrimonial de Mario, focalizan la soledad de nuestro protagonista, lo cual demuestra y reitera una vez más su marginación y sufrimiento. Así que mientras lucha para que Ana quite algo de sus ropas, hace Mario alusiones a su esposa, revelándonos más muestras del deterioro que reinaba su relación matrimonial:

Mario. ¡Eres mi mujer! ¿Entiendes? ¡Y a la mujer de uno se la ven sin falda y no pasa nada! ¡Así que compórtate como si lo fueras! Bueno, exactamente como mi mujer, no. Ella, si viniera, tampoco se la quitaría. La conozco. Como si fueras la mujer de otro, y yo fuera ese otro..., no sé si me entiendes. Un hombre y una mujer casados, y que se quieren... No sé si quedarán, pero hazte a la idea guapa. ¡Y ya está! ¡Basta de historias, y vamos! (*Se tira dentro de la cama, de golpe*)<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Manuel Pérez Jiménez, "Vis a vis en Hawai. La alta comedia, entre rejas", op. cit., pág. 197.

<sup>55</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 15.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, pág. 21.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, pág. 25.

Según dice Miguel Medina Vicario, el distanciamiento que hace Mauro de su actual situación con la falsa esposa y de su imagen antes distorsionada con su verdadera mujer —desengaño total en los dos casos— servía mucho para crear y producir, a la vez, o reírse del llanto o llorar de la risa:

Lo inverosímil de la situación permite entonces que los personajes puedan "distanciarse" (cualidad sustantiva de la comedia) de su imagen distorsionada, y encuentren la inteligente catarsis en el gesto compartido que tanto sirve para reírse del llanto como para llorar de la risa<sup>58</sup>.

En parlamento seguido, el protagonista perdedor de la obra no encuentra más remedio que confesar a Ana el resultado lógico del deterioro de su relación matrimonial: "¡Mi mujer y yo vamos a separarnos, para que lo sepas! ¡Y por si te interesa, no quiere verme ni aquí dentro ni fuera, así que no sé cómo voy a estar con ella!"<sup>59</sup>

En efecto, las razones primordiales que condujeron a su separación de su esposa quedarán ocultas hasta el final de la parte primera de la obra. Asimismo, seguirán desconocidos totalmente para el espectador-lector, y en parte para Ana, los motivos originales de la encarcelación del infeliz Mario. La verdad es que, desde su aparición sobre las tablas del escenario, Ana no cesaba de mezclar verdades con mentiras con el fin de resistirse ante las estrategias que hace Mario para que alcance su íntimo propósito (a estas estrategias utilizadas por ambos personajes rivales nos referiremos más tarde en el próximo apartado de la incertidumbre). Así que, solamente poco antes de la caída de los telones de la parte primera de la comedia, nuestro protagonista marginado empezó a contarle a Ana y, además, al espectador-lector por qué está metido en la cárcel: simplemente por haberse saltado un semáforo en rojo está sufriendo serias acusaciones: tráfico de drogas, secuestro de una chica, así como de asesinarla y ocultar su cuerpo:

Mario. ¿Tú nunca te has saltado un semáforo en rojo? Pues eso fue lo único que hice yo: ¡saltarme un semáforo! Atropellé a esa tía sin querer, y ya vino todo el lío seguido. Me la llevé a casa para que no diera parte y no se armara un follón. Pero no para secuestrarla ni matarla ni esas cosas que han dicho de mí. [...]. Así que me la llevé a un apartamento que tengo para estar solo a veces y trabajar a gusto. Le curé un poco las heridas y le vendé un tobillo que me dijo que le dolía mucho, para que no fuera a un hospital, por el lío que podía tener en mi trabajo. [...]. La curé, me dijo que tenía hambre, y ya en la cocina me dijo, con la boca llena, que: "... corría mucha prisa para entregar el paquete que llevaba". Yo, ni me había fijado en el paquete. Total, que me lió, y como ella no podía casi andar, me dijo que "era lo menos que podía hacer ya que la había atropellado". Así que ella se quedó allí, tan pancha, sentada en mi sillón, liquidándose mi whisky y viendo la tele, y yo cogí el coche y me fui a llevarle el paquete ese al sitio que me dijo, que estaba lejisimos, en las afueras. Era como una nave abandonada en un lugar donde no se veía un alma. Cojo el paquete, tan tranquilo, porque yo ni idea de nada, si no, no voy, claro. Llamo a la puerta: "¡Que vengo a entregar esto de parte de...!" ¡Zaf! Una pistola en los riñones, que casi me desmayo del susto. Les digo que yo no tengo nada que ver con eso. Les cuento lo de la negra, me dicen que les lleve a donde está, volvemos todos al apartamento, abrimos la puerta... y nadie<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 93.

<sup>59</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 25.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, págs. 37-38.

Hasta aquí no terminó aún la historia de nuestro protagonista marginado, pero lo que nos llevó a parar es subrayar una pequeña y evidente relación de esta obra con *La sombra del Tenorio*. Al igual que Saturnino Morales que le contaba reducidamente a Sor Inés la historia entera de Don Juan Tenorio como si fuera una enumeración telegráfica, Mario recreaba lo mismo con su propia historia, resumiendo al máximo los hechos como si fuera una pequeña carta de confesión. El denominador común entre una y otra historia son los numerosos efectos de clara comicidad que ha inventado Alonso de Santos y que han logrado eficacia segura con el público que presenciaba ambas obras. La parte primera de esta comedia es, sobre todo, la que se ha dotado de mayor aplauso y regocijo del espectador como lo destaca así Manuel Pérez Jiménez:

La pieza tiene una primera parte francamente afortunada, en la que al humor situacional se unen una serie de réplicas y alusiones verbales que consiguen desatar todo el tiempo la carcajada del espectador. Se trata de un humor fácil, sabido a veces, lo cual no empaña la oportunidad de su utilización ni la perfecta adecuación a la situación planteada<sup>61</sup>.

Volvamos, entonces, al protagonista marginado de la comedia para que prosiga mostrando la lista abierta de acusaciones que le trajo saltarse un semáforo:

Mario. ¡Que se había largado la tía después de comérselo todo y acabarse las botellas! La policía no me creyó una palabra. El paquete dicen que es mío. Y luego lo del coche: se había abierto por una esquina el paquete y había restos de cocaína hasta en el espejo retrovisor. Y sangre, claro, de la chica, con el golpe... y ellos: "¿De qué es esa sangre?" y "¿Qué has hecho con el cuerpo?" Se creían también que la había asesinado<sup>62</sup>.

Inmediatamente después de su detención por estas acusaciones indicadas se produjo no sólo la consecuente separación de su esposa, sino que el infeliz Mario esperaba, además, que le cayera un juicio oscuro con una posible cadena perpetua para culminar así su tristeza y su marginación. Nuestro protagonista sigue contando de la siguiente manera sus desgracias interminables:

Mario. Carla, cuando se enteró del follón, dijo que no quería saber nada de mí y que todo lo que me pasaba era por tener apartamentos por ahí y ser un perverso. Me metieron aquí y ahora a esperar a que salga el juicio y me echen cadena perpetua<sup>63</sup>.

En el tercer capítulo de la Tesis en que estudiamos *Salvajes*, hemos antepuesto en el pequeño apartado de la situación previa que ésta se ha caracterizado por manejar elementos que parecieron ser conocidos por los personajes pero no por el espectador-lector quien se ha colocado en unas situaciones inquietantes ante los acontecimientos y elementos implícitos. A diferencia con *Salvajes* es, entonces, *Vis a vis en Hawai* puesto que ésta suministra, al contrario, más información al espectador-lector que a los propios personajes. Este asunto contribuyó a aumentar una vez más la gran dosis de comicidad y humor que anida dentro de los rincones de la comedia. Muestra de esto mencionamos la siguiente acotación de Alonso de Santos: "*Ana aprovecha el ofrecimiento y se mete detrás del biombo, con el bolso en las manos. Se quita los zapatos, por quitarse algo.*"

<sup>61</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Vis a vis en Hawai*. La alta comedia, entre rejas", op. cit., pág. 197.

<sup>62</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 38.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, pág. 38.

*La posición del biombo permite que el espectador vea a Ana, mientras queda oculta para Mario*<sup>64</sup>. Sobre este mismo aspecto, dice Miguel Medina Vicario lo siguiente:

Alonso de Santos utiliza con precisión uno de los más felices mecanismos cómicos empleados desde Aristófanes y en el que Plauto fue maestro: convertir al espectador en un pequeño dios, concediéndole la satisfacción intelectual de conocer acontecimientos que los personajes ignoran<sup>65</sup>.

Sobre el mismo entender, José Gabriel L. Antuñano, quien pareció estar muy de acuerdo con lo que sentenció Miguel Medina Vicario, resalta las siguientes palabras:

Otra de las fuentes de la comicidad consiste en suministrar más información al espectador que a los personajes. Así consigue que el público vea a los personajes, desde arriba, como proponía Valle Inclán, y que ría o se compadezca de esa imagen deformada que se refleja desde el escenario. La superioridad del espectador por la mayor información se produce sobre los tres personajes, en mayor medida sobre Mario en relación a Ana; pero también al público receptor le suministra más información sobre las acciones de la pareja que al funcionario, el segundo receptor, que mantiene una percepción de cuanto ocurre en Hawai ingenua o, mejor, previsible conforme a las reglas de la lógica. El choque entre lo supuesto en la imaginación del carcelero y lo que ocurre en la escena incita la risa al tiempo que un distanciamiento sobre el que construirá un final sorprendente, difícilmente verosímil si el espectador no hubiera intuido el desamor que atenaza a Mario y Ana<sup>66</sup>.

En la parte segunda de *Vis a vis en Hawai*, Mario sigue mostrando ocultos lados distorsionados de su trayectoria personal, matrimonial, profesional y vital. Así que, poco antes de estos siniestros sucesos, contaba con un puesto muy alto tanto profesional como social: ser el subdirector general de una agencia de seguros y, además, el yerno del jefe de ésta. Esta prestigiosa posición socio-profesional de Mario se ve envidada literalmente por Ana en un momento en que la comedia se dotó de una serie de mutuas confesiones por parte de los dos personajes rivales. Según Ana: "No todos podemos casarnos con la hija del jefe de nuestra empresa ni llegar a subdirectores de nada"<sup>67</sup>.

Sobre su relación matrimonial sigue focalizando Mario el desengaño que sufre y sigue sufriendo con todas las mujeres, incluida incluso su propia esposa. En el expresivo parlamento de Mario, que retomaremos a continuación, hay que observar cómo destaca el protagonista marginado de la comedia la falta de contenido tanto afectivo como sentimental que padecía a lo largo de sus dos trayectorias personal y matrimonial. Este mismo asunto nos hace recordar de inmediato lo que sufría respectivamente Mauro en *Trampa para pájaros* por su madre y esposa. La cercanía fonética latente entre los nombres de los dos protagonistas de estas dos obras alonsosantianas, Mario y Mauro, queda en sí un caso curioso y merecedor de citar. Dice Mario a Ana:

Mario. ¡Que mala pata tengo con las tías! ¡Que mala pata! [...] ¡Mujeres! Cuando eres pequeño tu madre te regaña sin parar, hagas lo que hagas. Y luego, de mayor, te pasas

<sup>64</sup> *Ibíd.*, pág. 17.

<sup>65</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 96; y nota núm. 6 en la misma página.

<sup>66</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 11.

<sup>67</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 52.

la vida buscando otras que ocupen su puesto para que te marquen la vida lo mejor que puedan. Y ya con Carla, mi mujer, para que te voy a contar. De novios, una sonrisa en la cara y una amabilidad conmigo para todo: "Sí, cariño"... "Claro, cariño"... "Lo que tú digas, querido"... Y el día que nos casamos, en el mismo altar de la iglesia, ya me dijo por lo debajo: "Lo estás haciendo todo al revés", "Llevas la corbata mal puesta y eres un inútil." Llegamos a casa, le puso al dormitorio unas cuerdas, una lona y una campana, y lo convirtió en un ring de boxeo donde me machacaba bien, noche tras noche, hasta dejarme k.o. [...]. Carla no es partidaria de perder el tiempo con críos. Y con las relaciones que teníamos, como no llegaron por carta...<sup>68</sup>

#### V. 4. 3. La incertidumbre.

El conflicto relacional desencadenado entre Mario y su supuesta mujer, y la consecuente incertidumbre que genera en la mente del espectador-lector, demuestran la soledad, insatisfacción, necesidad y sufrimiento que padecía el protagonista marginado de la comedia a lo largo de su primer encuentro "vis a vis" carcelario. Así que, poco después de prepararlo todo y de llegar Ana, Mario creía que todo salgara de maravilla y se pusiera de rosa. No obstante, la realidad mostrada sobre las tablas del escenario le ocultaba otra faceta muy distinta de lo que imaginaba. Según José Gabriel L. Antuñano:

En *Vis a vis en Hawai*, sitúa frente a los ojos del espectador a un preso, un alto ejecutivo, y a una chica joven, que por las apariencias no es ni su mujer, ni una prostituta. [...]. Estos arranques en un punto álgido despiertan la atención que sostiene, y aquí radica uno de los méritos de la dramaturgia de este autor, en las restantes escenas, con apoyo en múltiples recursos inherentes al arte de hacer comedias. El fundamento de esta cualidad se asienta en la generación de conflictos que originan fuerzas antagónicas o intereses contrapuestas (Mario dispuesto a disfrutar de los favores de una mujer, que no es lo que aparenta, [...]); del choque surge la tensión, la acción dramática que permite el progreso de las historias hasta el final que, en estas dos obras como en otras muchas, escamotea al espectador, reservándole una sorpresa mientras el telón cae<sup>69</sup>.

Así que, una vez terminados ambos personajes de su farsa histriónica con el fin de engañarle al Funcionario de prisión, Mario, sin aún conocer el nombre de su supuesta mujer y sin tampoco perder más tiempo, pretendió irse enseguida al grano y conseguir su objetivo sexual. Alonso de Santos dibuja así humorísticamente esta pequeña escena:

Mario. (*Interrumpiéndola*). ¡Oye ya! Se ha ido. ¡Hala, vamos!  
*Mario va hasta el sofá-cama y empieza a quitarse la ropa. De espaldas a ella. Ana ve los preservativos encima de la mesa y mira a Mario desnudarse. [...] Sigue quitándose cosas, sentado ahora en la cama.*  
 Mario. Tú, "cariño para acá, cariño para allá" todo el rato. (*Al ver que ella sigue paralizada en mitad de la habitación, agarrada a su bolso*). Oye, quítate la ropa y vamos, que una hora y media no da para nada, entre llegar y salir...<sup>70</sup>

La respuesta natural de Ana avisa a Mario y, además, al espectador-lector de la comedia de que la situación nunca será muy fácil como imaginaba nuestro protagonista marginado: "Desde luego, no me has preguntado ni cómo me llamo y ya me quieres

<sup>68</sup> Ibid., págs. 55-56-58.

<sup>69</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 7-8.

<sup>70</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 16.

meter ahí a... Ni que fuera una de esas hinchables. Las cogen, las hinchán, y ya está."<sup>71</sup> Inmediatamente después, Ana se agarra de miles de excusas absurdas para escapar de responder al aquí te cojo aquí te mato sexual al que aspiraba Mario. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicarios:

Mario, en realidad, está separado de su mujer y su abogado le ha proporcionado una "profesional" para el encuentro. En consecuencia, el protagonista iniciará desde ahora un infructuoso esfuerzo por lograr lo que parece lógico: hacer el amor con la mujer. Pero otra vez la lógica parpadea indecisa: la supuesta profesional va dilatando la situación con mil excusas absurdas...<sup>72</sup>

Desde la vergüenza que le coge de desnudarse ante los ojos comedoras —como mostró Alonso de Santos en más de una acotación— de su falso marido hasta su desdén continuo de meterse con él en cama y sábanas ajenas dentro de un lugar tan cerrado e incluso con rejas, Ana ha conseguido dirigir y controlar a su antojo el encuentro de cabo a rabo. Así lo muestra la falsa esposa:

Ana. ¡Ya! ¡Vaya un hotel! Me da una impresión y una cosa... tan feo todo, con esas sábanas, con rejas y la puerta esa, cerrada. [...] (*Con la cabeza fuera del biombo*). No si no es que me quejo, es que no me gusta el sitio. Oye, me imagino que podré hablar y decir lo que me parezca, ¿no? ¿O tengo que estar callada? Sólo desnudarme, ponerme ahí, y hala...<sup>73</sup>

Hay que tener en cuenta que Mauro, ante la situación resultante, intentó tener paciencia y estabilidad, y, asimismo, prefirió seguirle el corriente a la joven con el fin de aplacarla y llegar así a su propósito. De todos modos, Mario ha demostrado gozar de una imaginación que le pueda acercar poco a poco de su meta principal. Merece citar, también, que, entre las acciones y reacciones de cada uno de estos dos personajes tan antagónicos, Alonso de Santos ha podido generar y, además, crear un aire humorístico lleno de toda comicidad. Veamos esta pequeña escena:

Mario. A este cuarto lo llaman Hawai. Y al cuarto de al lado, Miami, y al otro Bombay. Así que nosotros como si estuviéramos en el caribe. (*Se quita la bata y la deja en el perchero*).

Ana. Ah, por eso llevas esos calzoncillos tropicales. Y luego esta palmera... ¡Claro! Y eso de ahí debe ser la playa. (*Señala la pared donde hay pintada una mujer desnuda*).

Mario. Más o menos por ahí va la cosa, por eso hay que ir desnudándose, para tomar un poco de sol y ponerse morado. ¡Venga, date prisa! (*Se tumba en la cama en postura de estar en la playa*).

Ana. (*Lo mira sin saber qué hacer*). Será moreno. Con el sol se pone uno moreno, no morado.

Mario. Bueno, es lo mismo, ¿no? El caso es echarle un poco de imaginación al asunto. Así que tú no mires la reja ni las sábanas, sal ya, y ven aquí a la arena, a tumbarse conmigo, que está muy calentita. (*Golpea con la palma de la mano en la cama*).

Ana. No, si ya... Cuesta al principio pero luego, poco a poco, se va una haciendo... Lo malo es que no se oye el ruido del mar.

Mario. Yo te lo hago ahora, bajito, al oído, no te preocupes. O si quieres, abrimos el grifo del lavabo<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Ibid., pág. 16.

<sup>72</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 89.

<sup>73</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 18.

<sup>74</sup> Ibid., pág. 19.

De hecho, como hemos venido señalando, en este recíproco juego/lucha, Ana pudo determinar a su antojo las reglas del juego y, asimismo, consiguió que Mario le siguiera el ritmo que marcó ella desde que apareció en escena. La estabilidad, paciencia y autocontrol iniciales, que el protagonista marginado intentaba mostrar al principio, terminaron pronto ante las reacciones intencionadamente ingenuas de Ana. Éstas le llevaron a Mario a cambiar de estrategia, aspirando a empezar de nuevo, pero cada vez más desesperado, su deseo de conocer más a la joven que le comparte el tiempo conciso y reducido de su primer encuentro "vis a vis". Con la nueva estrategia de Mario crecerán los incontables enredos, equívocos e intrigas que siempre inventa nuestro autor sobre el escenario para captar desde el principio la atención de su espectador-lector y, asimismo, conmover su curiosidad. Según José Gabriel L. Antuñano:

Además, es preciso señalar otra faceta, consecuencia de este choque de conflictos, que semeja la colisión entre dos bolas de billar, cuya dirección posterior a la carambola solo intuye el que ejecuta la acción con el puntero ante la perplejidad del observador. En el teatro de Alonso de Santos, el factor sorpresa, con la consiguiente clima suspensivo, contribuye a mantener en vilo al público. Esta circunstancia es más evidente en *Vis a vis en Hawai*...<sup>75</sup>

A su simple pregunta sobre a qué se dedica la joven, nunca imaginaba Mario que con esto abrirá una serie de cajas chinas más pequeñas contenidas en otras más grandes de la fértil imaginación de Ana, unas mentiras que ocuparían toda la parte primera de la comedia. Según Miguel Medina Vicario:

En *Vis a vis en Hawai*, dejamos al desesperado Mario en el momento en que la mujer asegura ser artista de variedades. El equívoco impedirá al protagonista disfrutar de su deseado encuentro, pero lo peor para él está por llegar en una imaginativa cadena de equívocos de insospechado final, como si el escenario fuera la inagotable caja de sorpresas soñada por A. Jarry<sup>76</sup>.

Así que, de una artista de variedades —el primer equívoco— a una chica en un club de alterne que espera encontrar un contrato fijo —el segundo—; y de una pintora que estudió Bellas Artes —el tercero— a una huérfana que la violaron de pequeña —el cuarto—, la joven convirtió su encuentro con el protagonista marginado en un torbellino de situaciones inesperadas para el espectador-lector de la comedia, que justamente en el tiempo en que se encontraba distraído por descubrir la solución de un equívoco, enredo o intriga se le nacen otros muchos inventados por la fértil imaginación de Ana. Según las siguientes palabras de Lorenzo López Sancho:

¿Ella es una chica ligera, una profesional de amor? ¿Es otra cosa? Todo un rosario de posibilidades se reza en la conversación, en la lucha psicológica, sensual, de mentiras y verdades, de sospechas y disimulos mutuos, y todas esas cosas, esas apariencias, dibujadas entre risas, entre sorpresas del espectador, cada vez más divertido y más curioso<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 8.

<sup>76</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 95.

<sup>77</sup> Lorenzo López Sancho, "'Vis a vis en Hawai', el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 98

En efecto, sólo ha sido el protagonista el que nunca le convencieron para nada las repetidas mentiras inventadas por Ana y hasta se lo confesó a ella claramente en más de una ocasión a lo largo de toda la parte primera de la comedia:

Mario. Oye, ¿y esa manía tuya de decir en cada momento la primera mentira que se te pasa por la cabeza, es de nacimiento? [...]. ¡Eso, no te creo! ¡No te creo ni una sola palabra desde que has entrado por esa puerta! Te he seguido el juego para ver en dónde acaba todo esto, pero yo de chuparme el dedo nada: "Dulce"<sup>78</sup>.

Para reforzar este último entender sería conveniente mencionar las siguientes palabras de José Gabriel L. Antuñano que ponen de manifiesto este factor escénico que resultó ser, de un lado, muy propio de todas las obras alonsosantianas y demostró, de otro, la gran habilidad y la creativa capacidad de fabulación de que goza él:

En la primera de ellas [se refiere a *Vis a vis en Hawai*], el ejecutivo desea aprovechar con intensidad la hora y media que le corresponde con la mujer que le ha proporcionado su abogado, haciéndose pasar por su esposa ante los ojos del funcionario de prisiones. Ana, rehúsa: "ni que fuera una de esas hinchables. Las cogen, las hinchán, y ya está", y así se inicia el primer equívoco, al que sucederán otros en una demostración de la capacidad de fabulación del autor, que solo es capaz de pasar de uno a otro, siguiendo las reglas del *quidquopro*, sino que además lo consigue sin faltar a la imprescindible regla de la verosimilitud literaria. [...]. Tomar a uno por otro, revestirle con los atributos de la persona imaginada y tratarle conforme al parecido sin atenerse a la realidad es una de las reglas de oro del lenguaje cómico que Alonso de Santos maneja hábilmente, ocasionando múltiples situaciones donde la perplejidad que produce el absurdo de estas escenas, provoca hilaridad. Risas y enredos continuos, que el propio autor deshace para retomar otro camino cuyo final es un nuevo enredo. De este modo, teje la comedia en un *crescendo* de tensión sin tregua para el espectador, que permanece atento e interesado por las andanzas de los personajes o las novedades de la situación dramática, aunque se mueven en la estrecha superficie de una celda<sup>79</sup>.

Las continuas y repetidas mentiras de Ana desempeñaron un evidente papel en intensificar el grado de tensión dramática en Mario y, por consiguiente, en la obra. Hay que mencionar que el protagonista marginado de la obra, para conseguir su meta, ha evolucionado mucho desde estabilidad y paciencia iniciales hasta desesperación final, lo cual influyó considerablemente en sus acciones, reacciones e impulsos. Otro factor, que jugó, asimismo, un gran cometido en alzar la tensión dramática de Mario, fue el tiempo reducido y conciso de su encuentro "vis a vis", que Ana lo hacía perder maestramente. En este sentido, vemos imprescindible recurrir a *La escritura dramática* para retomar las siguientes palabras con las que define Alonso de Santos la tensión dramática:

Llamamos "tensión dramática" al estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta. Si en la obra no está en peligro algo importante para ellos (el amor, el poder, el futuro, el honor, la vida...) la trama no tendrá fuerza. Esta tensión dramática nos mostrará a unos personajes que evolucionan desde el principio hasta el final de la obra, en función de que estén consiguiendo, o no, sus deseos. Porque —y esto es fundamental— el conflicto en que están inmersos revela el interior de los personajes, y los modifica. [...]. En el desarrollo del conflicto se van mostrando, por tanto, capas ocultas de su ser; vemos cómo son, cómo evolucionan, cómo cambian según transcurren los acontecimientos en pugna<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 36-39.

<sup>79</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 10-11.

<sup>80</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 109.



Poco antes de la caída de los telones de la parte primera de la comedia, Mario reveló algunas de las capas ocultas de su trayectoria personal, matrimonial, profesional y vital que, si demostraron, de un lado, hasta qué punto se encuentra sufridor, perdedor y marginado, sí contribuyeron, de otro, a reiterar el estado de tensión dramática que le ocurría durante la acción teatral de *Vis a vis en Hawai*. Todos estos factores le llevaron a Mario a tomar una decisión que cambiaría radicalmente los acontecimientos:

Mario. (*La mira, toma una decisión y se quita la chaqueta*). ¡Muy bien! A mí me da igual si te violó el administrador, eres artista, pintas cuadros, o te chocas con las mesas en ese club de alterne. Lo mejor es olvidarlo todo y empezar de nuevo desde el principio el tiempo que nos queda. (*Se coloca al lado de la puerta, y hace los gestos de lo que va diciendo*). Yo estoy aquí, con las pilas nuevas, llegas tú por esta puerta a lo que llegas, que para eso has cobrado y eres una profesional, no una aficionada que le da vergüenza ni nada de eso. Vienes, entras, vas a la cama, haces tu trabajo, y no se hable más. Eres Dulce, sé Dulce. Quítate la ropa ya de una vez o te juro que te la arranco yo con los dientes y tienes que volver a casa desnuda. Se acabó mi paciencia, que tengo yo un rato, pero se acabó. Nos van a oír chillar en Bombay, en Miami, y hasta en el polo norte. ¡Venga, a la cama de una vez! (*Vuelva a preparar la cama enfurecido*)<sup>81</sup>.

Esta acción repentina del protagonista marginado hizo que Ana reaccionara sorpresivamente, sacando una pistola de su bolso, poniendo así fin a esta lucha y, asimismo, generando otra nueva intriga. La superioridad teórica —digamos— de la mano de Ana —que hemos demostrado en este pequeño apartado de incertidumbre— en su conflicto con Mario a lo largo de toda la parte primera de la obra se convirtió al final en un triunfo material y literal. Hay que observar cómo la joven pronuncie triunfante su parlamento: "(*Amenazadora*). "Es" una pistola. Y si no te pones ahora mismo con los brazos en alto y de cara a la pared, lo comprobarás mejor"<sup>82</sup>.

Sobre el papel que desempeña, en general, la intriga en los acontecimientos de esta comedia y, en especial, en este momento intensamente dramático, Miguel Medina Vicario muestra las siguientes palabras:

Y para que unos y otros no se sientan decepcionados, Alonso de Santos finaliza la primera parte de la pieza creando una intriga de mayor intensidad dramática: la mujer hace aparecer una pistola y obliga a Mario a permanecer con los brazos en alto frente a la pared<sup>83</sup>.

El momento límite que sufría Mario al final de la parte primera de la obra lo presenta y dibuja Alonso de Santos con un cuadro cómicamente plástico. Mientras en "Hawai" termina con una gran amenaza el gozoso proyecto de amor al que pretendía hacer Mario, su colega de "Miami" seguía, al contrario, lo suyo propio, aumentando así el desengaño, sufrimiento, rabia y marginación en el protagonista de la obra:

Ana. (*Con voz autoritaria*). ¡De cara a la pared he dicho! ¡Y quieto! ¡No te muevas! *Se oyen de nuevo gritos y jadeos eróticos en la habitación de al lado.*

<sup>81</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 39.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>83</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 95.

Mario. (*De cara a la pared y con los brazos en alto*). ¡Desde luego, de unos a otros...! ¡La próxima vez que me conceden un "vis a vis" me trago una cucharilla para que me den de baja!<sup>84</sup>

Con los cinco equívocos de la parte primera de la comedia se suma otro sexto mostrado esta vez al principio de la parte segunda. Ahora, la chica joven es contratada por una organización mafiosa para sacar a Mario de la cárcel antes de que confiese de los nombres de las demás personas implicadas también en el asunto de drogas. Y, como fueron la pura equivocación y la mala suerte las que le metieron antes a Mario en la cárcel, fueron también el error y el confundimiento con un significado capo de la mafia italiana los que pusieron esta vez a Ana con el protagonista dentro de esta situación absurda. Este equívoco hace que esta comedia se aproxime con la situación absurda de *Del laberinto al 30* en la que la vida de El Doctor fue muy amenazada por la aparición repentina, en la consulta de psiquiatra que posee, de los dos personajes Josué y Dori, como señala con los siguientes términos Miguel Medina Vicario:

En la segunda parte, lo que fuera un gozoso proyecto de amor se ha convertido en una trampa para el protagonista. La mujer asegura ahora que ha sido contratada por una organización mafiosa para liberarle. A partir del rocambolesco error que llevó a Mario hasta la cárcel por supuesto tráfico de drogas, el malentendido se centra ahora en el propio personaje al que se confunde con un significado capo de la mafia de Palermo. Como ocurrirá en *Del laberinto al 30*, la vida del protagonista se encuentra amenazada por una circunstancia poco menos que fantástica. *La agresión venida de fuera* amenaza con un desenlace *dramático* dentro del contexto cómico<sup>85</sup>.

Como fue absurdo este equívoco ha sido, asimismo, la respuesta de Mario con el mismo grado de la absurdez que conllevó tal enredo. Ante la insistencia de la joven de saber los nombres implicados con la droga, el protagonista se fingió improvisando una increíble y humorística historia con falsos traficantes y secretas organizaciones que llevó a Ana a revelar al final la verdad que intentó ocultar desde que apareció en escena:

Ana. ¿Sabes que empiezo a creer que tienes razón y que nos hemos equivocado contigo? (*Va hasta el bolso, saca de él una placa y se la enseña a Mario*). Soy policía. De estupefacientes.

Mario. ¿Qué eres qué...?

Ana. Policía.

Mario. ¿Eres policía?

Ana. Bueno, todavía no del todo. Estoy en prácticas. Tú eres mi examen final, podríamos decir.

Mario. Perdona pero no entiendo nada. ¿Eres o no eres policía?

Ana. He terminado el último curso y ahora estoy en período de prácticas. Para que te den el título hace falta resolver un caso. Y yo elegí el tuyo<sup>86</sup>.

Hasta este momento, la joven ha podido manipular totalmente a Mario a través de una gran serie de mentiras, sospechas y máscaras. No obstante, el juego que empleó, desde el principio de la comedia, terminó por convertirse en una trampa en que se cayó ella misma: la sublime magia del amor hizo que Ana se sintiera atraída, de verdad, por

<sup>84</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 40-41.

<sup>85</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 95.

<sup>86</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 50-51.

Mario. Así que, a partir del momento en que le descubrió la amarga esencia del asunto, Ana empieza a mostrarle, luego, a Mario una emotiva sinceridad:

Mario. ¿Y lo de artista de variedades, mujer de alterne, pintora..., de la mafia...?

Ana. Lo aprendemos en la academia, para situaciones así. (*Pausa*). De todas formas, no todo lo que te he dicho es mentira. Por ejemplo, que bailaba contigo porque me gustabas... En algunos momentos no me hubiera importado ser la Dulce de verdad, la que tú esperabas<sup>87</sup>.

Al igual de lo que ocurrió antes tanto en *La estanquera de Vallecas* como en *Bajarse al moro* cuando se dispara sin querer la pistola, aquí en esta comedia sucede lo mismo. Así que Ana, al jugar con el arma, sale de pronto una bala rozando a Mario en su pie. Aunque no fue herido gravemente, este incidente hizo que se produjera en realidad un acercamiento afectivo y sentimental entre los dos personajes, antes rivales. Este acercamiento y simpatía empiezan a afirmarse, sobre todo, después de que Mario haya revelado lados distorsionados de su relación con su esposa y, asimismo, haya contado sinceramente a Ana algunas historias que materializan y plasman los apuros en que se encuentran los presos marginados dentro de la cárcel.

Así que con la imaginación, de la que se armaba cada uno de ellos a lo largo de toda la obra, termina felizmente *Vis a vis en Hawai*, al igual que *Salvajes*, abriendo una puerta a la esperanza para ese preso marginado que antes lo perdió todo por mala suerte:

Ana va hacia la puerta. Se para, antes de salir, al lado del funcionario

Ana. ¿Sabes? Aunque discutamos a veces, y tengamos nuestros problemas, cuando estoy a tu lado lo veo todo lleno de palmeras y de mar, y oigo música a mi alrededor... Volveré a verte lo antes posible, mi amor.

Mario. ¿En el próximo "vis a vis" que me den?

Ana. No. Mucho mejor que eso. Te estaré esperando en la puerta, con dos billetes de avión en la mano para marcharnos juntos de viaje de novios, como cuando nos casamos. ¿Adivinas dónde?

Ana le tira un beso y sale, con el funcionario detrás. Él se queda como hipnotizado, mirando el lugar por donde se ha marchado.

Mario. (*Encantado de la vida*)... ¿Hawai?

Se oyen los pitidos de los funcionarios, sube la música hawaiana, ahora mucho más brillante, y baja lentamente el telón<sup>88</sup>.

Así, al salir de la cárcel, Ana deja a Mario doblemente preso: una primera vez por su actual situación de recluso inocente y la segunda por enamorarse de ella después de haberse formado los dos una pareja inexistente que se convertirá pronto en realidad. Aníbal Lozano muestra esta misma idea con los siguientes términos:

En *Vis a vis en Hawai* lo que nos despierta es el comportamiento de una inexistente pareja cuya ternura los convertirá en ella misma, desdoblado algo de sumo interés en el teatro de este gran autor. ¿Hay salida tras la soledad? Reconozcamos que en Alonso de Santos hay reflexión y también motivo de esperanza. Es un escritor en cuya comedia el dibujo de Buero —permítaseme— escapa entre los poros de la humanidad, en los entresijos de donde no todo está perdido, en la veladura de una puerta que aún parece quedar abierta ante una situación desesperada, donde si bien los

<sup>87</sup> *Ibíd.*, pág. 51.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, pág. 63.

personajes aparentemente nada tienen que perder, es cierto que conseguirán del espectador —del lector— una complicidad tierna<sup>89</sup>.

### V. 5. Tiempo.

El tiempo real de la acción teatral de esta comedia lo es el de su reestreno en Madrid, es decir, en octubre de 1992. Dentro de la obra, Mauro responde así a la pregunta de Ana de desde cuándo lleva metido en la cárcel: "Desde el veinte de septiembre. Un mes y tres días"<sup>90</sup>.

Por otra parte, según el catálogo que hizo Alonso de Santos de la disposición del tiempo dentro de la obra teatral —que hemos adelantado en nuestro estudio de *Trampa para pájaros*— podemos decir que el tiempo escénico de *Vis a vis en Hawai* se ha organizado de una forma lineal; los sucesos van transcurriendo mientras avanza la historia. A diferencia de las demás cuatro obras que hemos estudiado antes, el texto de esta comedia no mostró ni desde ni hasta cuándo empieza y termina el tiempo escénico de la obra. La razón de esto se radica —creemos— en que Alonso de Santos hizo caso omiso a este tipo de tiempo para que el espectador-lector se fije sólo en el tiempo propio del "vis a vis" carcelario que le concedieron a Mario. Solamente en dos ocasiones, el texto de la comedia indicó el tiempo escénico de los acontecimientos. Una al comienzo de la obra donde se dice que la acción teatral tiene lugar en una de las duras tardes de la cárcel en que está ingresado nuestro protagonista marginado:

*Al levantarse el telón se oyen ruidos carcelarios y un altavoz dando órdenes.*

Altavoz. (*En off*). "Atención, atención: los reclusos de la tercera galería del segundo turno del "vis a vis" de hoy, que pasen a los cuartos. Sólo a los que les toca hoy. Se avisa que el servicio de limpieza de waters para esta tarde lo harán los que se apuntaron al curso de inglés. Los que no tienen "vis a vis" ni curso de inglés, pueden ir a la nave a ver el programa de televisión"<sup>91</sup>.

En este aviso notamos que la comicidad está impregnada en *Vis a vis en Hawai* incluso en sus aspectos más sencillos y eficaces. La segunda ocasión fue a mediados de la parte primera de la comedia en donde Ana señaló que este encuentro carcelario tiene lugar por la tarde: "Sí, porque aquí [donde ocurre el "vis a vis"] es por la tarde, y allí [donde trabaja en un bar] es de noche y se sale tardísimo, y es mejor"<sup>92</sup>.

Al igual de lo que ocurrió antes en *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y, además, *La sombra del Tenorio*, se mantiene en esta obra el canon aristotélico de la unidad de tiempo. Sólo con las dos últimas tiene *Vis a vis en Hawai* otra relación en lo que respecta a la unidad de acción, pues en estas tres obras Alonso de Santos ha podido mostrar la acción dentro de muy densas, concisas, reducidas y determinadas horas.

<sup>89</sup> Aníbal Lozano, "En manos del enemigo / *Vis a vis en Hawai*, de José Luis Alonso de Santos", revis. cit., pág. 27.

<sup>90</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 15.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, pág. 11.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, pág. 22.

En efecto, desde el comienzo de la comedia, Alonso de Santos focalizó el tiempo de este encuentro amoroso en una escena que si extiende, de un lado, la comicidad y el humor en el público, si le demuestra, de otro, la marginación del protagonista que va a ver su historia sobre las tablas del escenario. Así que poco antes de la llegada de la falsa esposa de Mario, tiene lugar esta pequeña escena con el Funcionario de prisión:

Funcionario. Disculpe usted un momento, que voy a por... (*Va a salir y regresa*). ¡Ah! Que cabeza tengo. Se me olvidaba lo más importante. ¿Cuántos quiere usted, don Mario?

Mario. ¿Cuántos qué?

Funcionario. Eh... (*Le habla muy bajo, casi al oído*).

Mario. ¿Perdón?

Funcionario. ¡De... condones! (*Mete la mano en un bolsillo del uniforme, buscando algo*).

Mario. ¡Ah! Sí. Pues déme... tres. O cuatro, mejor, no sea que... ¿Cuatro le parece bien?

Funcionario. (*Con cara de desilusión*). Yo, los que usted quiera. Como si quiere una docena.

Mario. ¿Una docena en hora y media?<sup>93</sup>

Miguel Medina Vicario refuerza el entender que hemos señalado cuando destacó las siguientes palabras:

En un cuarto acondicionado para encuentros "vis a vis", un funcionario de prisiones entrega a Mario unos plásticos que contienen preservativos. Breve y visual "gag" centrado en la indecisión del preso sobre los que será capaz de utilizar en hora y media que dura el encuentro<sup>94</sup>.

Así que solamente dentro de una hora y media, que es el tiempo muy conciso y reducido que determinó la dirección penitenciaria, transcurrirá la acción teatral entre Mario y su falsa esposa, Ana. El propio Mario señala dentro de la comedia cómo este tiempo muy conciso no será suficiente para hacer nada: "Oye, quítate la ropa y vamos, que una hora y media no da para nada. Entre llegar y salir"<sup>95</sup>.

En este último sentido, merece mencionar que entre *Vis a vis en Hawai* y *Trampa para pájaros* hay una estrecha relación en lo que atañe a la existencia, en cada una de estas obras, de una misión urgente que tiene que realizar uno de los personajes. Nos referimos en la primera a Mario que, encerrado en su cuarto de "Hawai", pretendía disfrutar, durante un tiempo determinado, de los favores sexuales que le presta la joven contratada por su abogado. Mientras, en la segunda Abel intentaba convencer, dentro de un plazo reducido de tiempo, a su hermano Mauro, encerrado en el viejo desván de la casa familiar, para que depusiera su actitud violenta y se entregara de buen grado a la fuerza del orden policial que le estaba sitiando. El denominador común en ambas obras —aparte de materializar y demostrar la pésima y miserable situación de marginación de los personajes— era que ninguno de éstos pudo conseguir su meta principal dentro del conciso plazo de tiempo concedido para cada uno de estos dos casos.

<sup>93</sup> Ibid., pág. 13.

<sup>94</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 88.

<sup>95</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 16.

Hemos señalado en el anterior apartado de la incertidumbre que el protagonista marginado, para conseguir su meta, se dotaba de autocontrol, paciencia y estabilidad iniciales. No obstante, éstos pronto llegaron a terminar ante las reacciones ingenuas y frías de Ana, que maestramente hacía perderle el tiempo. Veamos cómo lo muestra Alonso de Santos en una de las acotaciones de la obra: *"Mario mira el reloj, impaciente. Se acerca al biombo. Se asuma con timidez y encuentra a Ana totalmente vestida, sólo con los zapatos quitados"*<sup>96</sup>. Justamente a mediados de la parte primera de la comedia, Mauro, cada vez más desesperado y desengañado, explotó gritando y refiriéndose al tiempo reducido, propio de su encuentro "vis a vis" carcelario:

*Ana se quita la blusa y se queda con un body que destaca más sus atractivos. Él mira el reloj, da un golpe en la mesa y grita, explotando.*

Mario. ¡Veinte minutos! ¡Casi media hora aquí, luchando, para que te quites la falda! ¡Lo cuento en la celda y se ponen malos del ataque de risa que les da!<sup>97</sup>

Ante su desesperación total y bajo la elevada tensión dramática que sufría ante el comportamiento inesperado de su visitante, Mario siguió aludiendo una vez más el corto tiempo de su primer encuentro amoroso en una evidente muestra de su insatisfacción, necesidad, sufrimiento y marginación:

Mario. *(Se levanta de la cama y empieza a vestirse deprisa y mal)*. ¡Se acabó! ¡Estoy harto de pasarme la vida convenciendo a mi mujer para que se quite la ropa, ahora que me separo no voy a seguir convenciendo a nadie más, contratada o sin contratar! *(Apaga el casete, quita las pilas y las guarda)*. Y ahora a esperar que pase el tiempo, no vayan a creerse que soy impotente o algo peor, y haya cachondeo general. *(Coge los preservativos de la mesa)*. "¡Una docena!" "¡Déme una docena!" *(Los tira)*. ¡Te han pagado por hora y media, pues te estás ahí sentada, y en paz!

*Mario enciende un cigarro y le da la espalda. Ella vuelve a ponerse la ropa que se ha quitado, y se sienta a esperar, con el bolso en las manos. Pausa*<sup>98</sup>.

Como se ha señalado, terminó la parte primera de la comedia cuando Ana sacó de pronto una pistola de su bolso de mano y obligó a Mario a colocarse de cara a la pared con los brazos en alto. La parte segunda comienza así, como ha indicado Alonso de Santos, con el paso de algún tiempo: *"ha pasado un tiempo. Mario está colocado de cara a la pared con los brazos en alto. Ana si fue apuntándole con la pistola, sentada en una silla"*<sup>99</sup>. A lo largo de esta parte de la comedia no se señalan otras indicaciones del tiempo porque es allí donde se revelaban las verdades ocultas por los dos personajes contrarios. No obstante, en el mismo momento, en el que ambos personajes se sintieron recíprocamente atraídos y acercados, se oyeron los pitidos señalando la cercanía del final del tiempo de este "vis a vis". Es curioso notar que la propia Ana es quien esta vez se refiere al tiempo del encuentro. Veamos esta pequeña escena:

Ana. *(Acercándose, incómoda, porque se siente cada vez más atraída por él)*. Nada más verte, supe que eras justo el tipo de hombre que yo necesitaría para acabar de fastidiarme la vida: machista, grosero, antipático, borde y egoísta, y que se mete en la cama con los zapatos puestos. Lo ideal para hacer feliz a una mujer.

<sup>96</sup> Ibid., pág. 20.

<sup>97</sup> Ibid., pág. 24.

<sup>98</sup> Ibid., pág. 25.

<sup>99</sup> Ibid., pág. 43.

Mario. (*Acercándose a ella, incómodo por lo mismo*). Pues en eso estamos de acuerdo. No se me ocurriría acercarme a una mujer como tú aunque fuéramos las dos únicas personas de la tierra: autoritaria, sabihonda, manipuladora, con pistola...  
 Ana. No hay ningún problema, ¿no? Cada uno por su lado. Dentro de nada se abriría esa puerta... y lo más lejos que podamos el uno del otro... (*Están ahora pegados el uno al otro, a punto de besarse. Se oyen fuera unos fuertes pitidos y se separan muy violentos*). Se acabó el tiempo... (*Mira al suelo*)<sup>100</sup>.

De hecho, no sólo Mario y Ana, quienes se sintieron la concisión del tiempo de este encuentro, sino también los enviados especiales a la comedia que nuestro autor los hizo presenciar a las tablas del escenario a través de sus voces en "off" para demostrar una vez más el mismo grado de sufrimiento y marginación que sentía Mario. Nos referimos al otro "vis a vis" que tenía lugar en "Bombay" y que sucedía paralelamente al de "Hawai". Podemos decir que es un cuadro plástico ya que mientras en éste Ana entiende su encuentro como hacerle compañía a Mario, los del otro cuarto se la traducen en realidad. De la siguiente manera lo ha mostrado Alonso de Santos:

Mario. A mí es que me sienta todo bien. Tú tampoco estarías nada mal. Además, así te quedabas aquí dentro haciéndome compañía.  
*Se oyen en la habitación de al lado otra vez gritos y jadeos, esta vez muy rápidos y agitados.*  
 Ana. Mira, han empezado otra vez a toda velocidad, los pobres.  
 Mario. Han gastado demasiado tiempo en pelearse, y ahora querrán recuperar el tiempo perdido.  
 Ana. ¡El amor! Están en Bombay, no podía ser de otra forma.  
 Mario. Sí, pero a punto de tomar el avión de vuelta a Carabanchel. (*Suenan otra vez unos fuertes pitidos*). ¿Lo ves? Ya vamos a despegar.  
 Altavoz. (*En off*). ¡Atención! ¡Atención! ¡Saliendo de los cuartos! ¡Se terminó el tiempo! ¡Todo el mundo fuera!"  
*Se oyen cerrojos. Se abre la puerta y aparece el funcionario*<sup>101</sup>.

En el texto de la obra se ha señalado que el abogado de Mario había contratado a Ana, haciéndola pasar por su mujer para un período de un año. Así responde Ana a la pregunta de Mario: "Para un año, de momento, hasta saber lo que te echan"<sup>102</sup>. Asimismo, se ha indicado que los "vis a vis" son encuentros que se conceden una vez al mes a los presos. Según dice Mario:

Mario. (*Autoritario, hablando deprisa*). ¡Exactamente ése es el problema! ¿Comprendes? Ahí le duele, es que "sólo una vez al mes". Y no me quiero estar todo el tiempo de "esta vez al mes" aclarando el lío este y contándome tú si te salen ojeras o no. (*Va hacia la cama y se sienta en ella de golpe*). Así que ven aquí ya, métete en la cama conmigo y como te han pagado para que seas mi mujer, como si no lo fueras. ¡Y no se hable más!<sup>103</sup>

La sublime magia del amor, que ya empezó a conquistar los corazones de ambos personajes, llevó a Mario a pensar que Ana le visitaría en el próximo "vis a vis" que le concederán. Pero, como Ana es la policía encargada de solucionar su caso y, además, como se ha asegurado de su inocencia, su próximo encuentro será, pues, fuera de la

<sup>100</sup> Ibid., pág. 59.

<sup>101</sup> Ibid., pág. 60.

<sup>102</sup> Ibid., pág. 23.

<sup>103</sup> Ibid., pág. 22.

cárcel, haciéndose de novios. Esto es el final esperanzador que ha dejado bastante claro Alonso de Santos a través de la última escena de la comedia. Esta idea la resalta con las siguientes palabras Lorenzo López Sancho, resumiendo así los rasgos fundamentales de la comedia y, asimismo, los de sus dos protagonistas:

Son atribulados, débiles, indecisos, necesitados de sinceridad, de confianza, de amor, Mario, víctima de acusaciones gravísimas que poco a poco se ve que son increíbles, y esa mujer llena de fantasías, que oculta sus verdaderas intenciones con lo que resulta que cuando a sí mismas se descubren, se ve que también son imposibles como lo es la delincuencia de su visitado. La solución, que queda abierta, de la situación básica, es la esperada. No podía ser otra y viene a ser una esperanza en un mundo tétrico y oscuro que sin embargo hace reír<sup>104</sup>.

## V. 6. Espacio.

Toda la acción teatral de la comedia tiene lugar en "Hawai", esa celda que antes estaba destinada a los condenados a muerte y ahora convertida en cuarto para los "vis a vis" de los encarcelados. Este cuarto es, pues, el único espacio que se repite a lo largo de las dos partes que constituyen *Vis a vis en Hawai*. Así se cumple, también, en esta obra —junto a la unidad de acción y tiempo a que hemos aludido antes— la de lugar. En este mismo sentido se parece esta comedia con *Trampa para pájaros* y *La sombra del Tenorio* que guardaron un lugar único en que sucedieron todos los acontecimientos.

Al igual de lo hemos realizado en los capítulos anteriores, presentaremos a continuación la organización espacial, poniendo de relieve entre corchetes las funciones que desempeña dentro de la comedia:

*Cuarto [tipo y lugar de conflicto] para encuentros "vis a vis" [finalidad] en una prisión de hombres [situación]. El sitio es carcelario y feo, con algún elemento decadente que han puesto para que parezca más hogareño [atmósfera y ambiente]. Hay en las paredes unos cuadros de la catedral de Burgos y de las murallas de Avila sacados de viejos calendarios. Al fondo, en lo alto, una cortinilla de cretona con flores medio cubre la ventana enrejada que da a un patio interior. A la derecha una puerta de hierro [ambiente]. Y detrás un pequeño servicio iluminado por una bombilla amarilla, con retrete, un lavabo con un grifo que gotea y un espejo con una esquina rota. La puerta de este servicio no encaja bien y queda entreabierta [ambiente y espacio aludido]. En un rincón, un tiesto con una palmera de plástico, una toalla sucia y unos papeles tirados por el suelo. Y en el otro, una mesa con dos sillas de formica y, presidiendo, un sofá-cama de okay [ambiente]. Para los encuentros amorosos de los presos con sus mujeres [finalidad y relación entre los dos personajes principales]. Algunos dibujos y grafitis que cubren las paredes recuerdan que, a pesar de todo, es un lugar para el amor y el placer. Hay también un radio-cassette con unas cintas sobre una repisa, y unas revistas más antiguas que la prisión, por si a alguna pareja le da por oír noticias o leer en un descanso. Como si estuvieran en su casa, vamos [ambiente y humor]*<sup>105</sup>.

Como se puede ver en estos corchetes, la organización espacial de *Vis a vis en Hawai* muestra el tipo del espacio; su finalidad; su situación; su atmósfera; el lugar del conflicto de la comedia; los elementos que detallan su ambiente como por ejemplo el

<sup>104</sup> Lorenzo López Sancho, ""Vis a vis en Hawai", el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 98

<sup>105</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 9.



mobiliario y los cuadros que adornan las paredes; el espacio aludido; la relación entre los dos personajes principales y contrarios y, asimismo, se revela en su final un sentido cómico de Alonso de Santos que nada es ajeno al objetivo primordial de la comedia. Este espacio resulta ser, pues, único, interior y, además, cerrado. En líneas generales, el protagonista encerrado de la comedia sale provisionalmente de su encierro para que le cierren nuevamente durante una hora y media en este cuarto carcelario. Podemos decir que "Hawai" refleja nítidamente la situación de nuestro protagonista marginado.

A diferencia de todos los protagonistas marginados, que hemos estudiado en las cuatro obras anteriores, que representan bajas clases sociales, el de *Vis a vis en Hawai* es un caso totalmente distinto. En esta obra, Mario no es un preso cualquiera puesto que en él se detecta un toque de refinamiento burgués. Varias muestras —aunque tienen aire de absurdo total— demuestran este mismo entender. Así que, un poco antes de llegar su supuesta esposa, vemos a unos mozos de una casa de mudanzas trasladando al lugar del encuentro varios muebles alquilados especialmente para la ocasión. El ambiente inicial de la obra se ve modificado, pues, por otros mobiliarios y elementos que singularizarán su estado original. El propio Funcionario de prisión hasta le trata a Mario con una manera exagerada de respeto para transmitirnos la idea de que nuestro protagonista es demasiado singular y particular. Veamos un parte de esta pequeña escena:

*Varios mozos de una agencia de mudanzas empiezan a meter muebles que contrastan, por su elegancia, con los trastos viejos que hay dentro.*

Mozo. 1. ¿Dónde ponemos esto, oiga? (*Sujetando un sillón*).

Mario. Pues no sé... Déjenlo ahí mismo. Aparten todo esto al fondo, por favor. (*A otros mozos que tren en mueble-bar*). Esto ahí, en la esquina, si puede ser. (*A otros que traen un perchero con ruedas*). Esto aquí, al lado de la cama. (*A otros*). La lámpara y el biombo, ahí.

Mozo. 1. La tele y el vídeo, ¿Dónde los ponemos?

Mario. A ver... Sí, allí, al otro lado, mejor.

*Los mozos acaban de colocar los muebles ante la mirada del funcionario y las instrucciones de Mario.*

Mozo 1. Bueno, pues ya está todo. ¿Quiere algo más?

Mario. No, no. Muy amable.

Mozo 1. Pues nada, a mandar. (*Esperando una propina*).

Mario. Ay, perdone. (*Al funcionario*). ¿Podría usted dejarme dos mil pesetas? Luego le firmo un cheque.

Funcionario. (*Busca en su cartera*). Sólo tengo mil.

Mario. Está bien. (*Las coge y se la da al mozo*). Tenga, tómense un café. [...]

*El funcionario guarda la cartera. Saca un spray y pulveriza la habitación y la cama.*

Funcionario. ¿Qué le parece como ha quedado esto, don Mario? Parece otro, vamos. ¡Vaya un lujo! Su señora de usted se va a encontrar como en su casa<sup>106</sup>.

En efecto, es verdad que el protagonista marginado y perdedor de esta obra se distingue parcialmente de los de las obras anteriores. No obstante, Mario les comparte totalmente la marginación que sufrían y padecían todos por igual, pese a la graduada diferencia que implican y conllevan el tipo y la índole de aquélla. El estudio detallado de esta comedia que hemos venido señalando hasta el momento, reitera y demuestra este mismo entender.

<sup>106</sup> Ibid., págs. 12-13.

A diferencia de los espacios de las cuatro obras estudiadas anteriormente, que se alejaron del naturalismo, presentándose menos figurativos donde quedaban elementos ocultos que no se mostraron en su acotación principal, el espacio de esta comedia, en especial, aporta un caso muy particular de su neorrealismo. Como el escenario de este "vis a vis" es un espacio transitorio, es decir, un lugar sólo de visita tanto para el encarcelado como para su visitante, la descripción inicial de esta comedia le hacían falta otras acotaciones en las que Alonso de Santos describa y clarifique los elementos que singularizarán los objetos propios de ambos visitantes, Mario y Ana. Ese asunto si completa, de un lado, la imagen general del ámbito escénico del cuarto carcelario, sí lo llena, de otro, con un mundo totalmente cargado de acciones, movimientos, gestos e intenciones hechos por los dos personajes.

En otras palabras, las acotaciones de nuestro autor, que presentan y configuran inicialmente a los dos personajes principales, forman gran parte de la descripción inicial. Es más, se integran con ella puesto que desempeñarán un gran cometido dentro de la acción teatral de la comedia. A esta acotación inicial y a las propias de los dos protagonistas, se añaden también las correspondientes a los elementos que los mozos habían introducido en la primera escena de la obra. Así que en su primera aparición en la comedia, Mario se presenta de la siguiente forma: "*Lleva, debajo del brazo, unas sábanas dobladas, una bata y una almohada*"<sup>107</sup>. En cuanto a Ana, Alonso de Santos la configura como sigue: "*Lleva un bolso en la mano que intenta mover con soltura*"<sup>108</sup>.

Como hemos venido señalando, todos los elementos que aparecieron en la acotación principal, en la presentación y configuración iniciales de cada uno de los dos protagonistas de la comedia y, además, los que han traído los mozos al escenario serán revelados estricta y necesariamente con sus movimientos, acciones, actuaciones y gestos y complementarán también el juego de los actores que los encarnan y dan vida. No obstante, el elemento que jugaría un gran papel en transformar radicalmente la acción de la comedia es el bolso de mano de Ana que acabamos de señalar un poco arriba.

En efecto, las intenciones de los personajes y la relación entre subtexto y contexto han sido utilizadas con maestría por Alonso de Santos en la comedia que estudiamos, sobre todo, en lo que atañe al bolso de mano de la chica joven. Aludimos al cargamento existente en él que Ana intentó ocultar a lo largo de toda la parte primera donde en cuyo fin lo reveló en forma de una pistola que le apoderó de su conflicto/lucha con su contrario, el infeliz Mario. En más de una acotación —que luego retomaremos— Alonso de Santos nos informaba indirectamente de que en este mismo bolso de Ana habrá un secreto yaciente que tendría efectos muy significativos en el transcurso de los acontecimientos de la comedia. Es más, el propio Mauro aludió al mismo bolso de Ana sin imaginar hasta qué punto su cargamento será una sorpresa tanto para él como para el espectador-lector: "*(Sentándose en la cama)*. Si te gusta viajar, mucho mejor. Hoy en

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, pág. 11.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pág. 14.

vez de maletas, llevas bolso"<sup>109</sup>. De todos modos, es necesario el recurso del lector a la imaginación para captar los mensajes de Alonso de Santos, escondidos dentro de las intenciones y los gestos y movimientos de los personajes de la comedia:

*"Mario al ver que ella sigue paralizada en mitad de la habitación, agarrada a su bolso", "Ana aprovecha el ofrecimiento y se mete detrás del biombo, con el bolso en las manos", "Ana abre el bolso y mira dentro. Al ver que Mario se levanta y va hacia el biombo, lo cierra y sigue hablando para ganar tiempo", "Ana abrazada a su bolso", "Ana se sienta en una silla, frente a Mario, sin soltar el bolso que lleva en sus manos", "Ella vuelve a ponerse la ropa que se ha quitado, y se pone a esperar, con el bolso en las manos", "Mario entra en el servicio, y se echa agua en la cara. Después cierra la puerta a la fuerza. Ella mira la puerta cerrada. Se desnuda quedándose en ropa interior y se echa en la cama, con los brazos y las piernas abiertas, sin soltar el bolso. Mario abre la puerta y sale del servicio, secándose, con la toalla en las manos. Al ver a Ana en la cama, se queda alucinado", "Ana abre la puerta del servicio y sale cerrando el bolso", "Mario la tumba en la cama a la fuerza, y los dos caen luchando sobre las sábanas revueltas, ella sin soltar nunca el bolso, que aprieta contra su cuerpo", "Ana consigue soltarse y ponerse de pie en la cama, abre el bolso, saca una pequeña pistola y le apunta con ella."*<sup>110</sup>

Este último sentido nos hace recordar lo que hemos señalado en nuestro anterior estudio de *Trampa para pájaros* en lo que atañe a la gran importancia que jugaron los movimientos y, además, gestos que el ex policía Mauro hacía de vez en cuando, durante la parte primera de la obra, para mostrar la presencia sobre las tablas del escenario del conflicto situacional con los sitiadores de fuera del antiguo desván, en el tiempo en que transcurría dentro otro relacional con su hermano Abel. Asimismo, las acotaciones de Alonso de Santos revelaron en esta obra la posición intermedia que ocupaba Mari entre los dos hermanos rivales y contradictorios en todo. Este último entender nos lleva a mencionar las siguientes palabras de José Gabriel L. Antuñano, cuyas lúcidas notas de los distintos aspectos que pueblan en *Vis a vis en Hawai*, no le han hecho olvidarse de aludir, asimismo, a este factor tan particular:

Destaco ahora otra de las particularidades, las intenciones de los personajes, que unas veces el autor esboza en las acotaciones (Ana la protagonista de *Vis a vis en Hawai*, "abrazada a su bolso" en las primeras escenas), aunque las más las formulan a través del subtexto; es decir, en aquello que el personaje expresamente no dice pero que se deduce de las palabras que pronuncia en un contexto y responden a una motivación interna. Este universo de intenciones requiere de la destreza del director de escena para dar relieve (y con él vida) a las dos dimensiones del papel y necesitan del concurso de la imaginación del lector para comprender estas obras en toda su extensión. De este universo de intenciones, que saltan a la vista de cualquier lector mínimamente avezado en la lectura teatral, derivan gestos, movimientos, distancias... entre los actores y multiplican la resonancia del drama o la comedia<sup>111</sup>.

Por otra parte, poco antes del final de la comedia fuimos testigos de niveles de imaginación y sueños que penetraron dentro de la acción teatral de *Vis a vis en Hawai* para producir ciertos efectos propios de las técnicas cinematográficas y televisivas que

<sup>109</sup> Ibid., pág. 20.

<sup>110</sup> Ibid., págs. 16-17-18-20-22-25-28-37-40-40.

<sup>111</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 8-9.

aspiraban, sobre todo, a romper las estructuras tradicionales del lugar escénico. Estas técnicas correspondientes a la generación neorrealista de los años ochenta y noventa son íntimamente familiarizadas por nuestro autor, quien intentó demostrarlas a menudo en la mayoría de sus obras teatrales. En los cuatro capítulos anteriores hemos aludido a este aspecto que volvió a aparecer nuevamente, aunque en menor grado, aquí en esta obra.

Así que un poco después de la mutua simpatía y el evidente acercamiento que comenzó a aparecer entre Mario y Ana, tiene lugar esta pequeña escena soñadora antes de que la corten los pitidos penitenciarios, anunciando así el final de este encuentro. Hay que tener en consideración que el recurso a la imaginación por parte del lector de la comedia es muy importante para poder captar y entender estos niveles de sueños:

Ana. Es tan bonito eso que has dicho, que te mereces un segundo de Hawai, al menos, antes de marcharme. (*Ana se separa de él, va hasta la puerta, la entorna y regresa a su lado*). Cierra los ojos y por un momento imagínate que estamos allí los dos, en el Hawai de verdad, y que se oye el mar... (*Ella le cierra dulcemente los ojos con los dedos. Se oye el ruido del mar que va inundando suavemente la escena*). Y que ahora se oye una de esas músicas hawaianas preciosas. (*Entra la música hawaiana*). Y hay una puesta de sol maravillosa, con la luz del atardecer entre las hojas de los árboles... (*Va cambiando la luz en el escenario*). Y estamos en una playa hawaiana rodeados de palmeras enormes, llenas de cocos, con la arena caliente y el mar llegando hasta nuestros pies... (*Se abren las paredes del cuarto y aparece un enorme decorado de un paradisíaco lugar en Hawai, como sacado de una película americana de Metro*). Estamos allí los dos, solos, felices... Tú vienes del mar, y yo intento curarte una herida que te has hecho en el pie... Llevo sólo una falda hawaiana de esas tan bonitas, que se quitan tan bien, y tú, tus calzoncillos preciosos de palmeras, que me encantan... Y yo me acerco despacio... Y te pongo un collar de flores en el cuello, como hacen allí las mujeres a los hombres que quieren... Y te abrazo. (*Lo hace*). Y te beso. (*Lo hace*). Se besan apasionadamente durante un tiempo. Suenan pitidos y ordenes por el altavoz<sup>112</sup>.

### V. 7. Personajes.

La intención de minimalismo que sigue Alonso de Santos en esta comedia no se redujo sólo al espacio único y al tiempo determinado, reducido, conciso y denso, como hemos visto en los dos apartados anteriores, sino que también se mostró en el elenco de los personajes que aparecieron físicamente sobre las tablas del escenario; fueron tres en total: Mario, Ana y el Funcionario de prisión. Asimismo, había participación secundaria y muy marginal de otros personajes: los mozos de agencia de mudanzas que trasladaban al comienzo de la comedia varios muebles al cuarto del "vis a vis" carcelario. No obstante, su presencia en escena no tenía ninguna influencia positiva en el transcurso de la acción teatral de la comedia; radica sólo en mostrar y, a la vez, demostrar el toque de refinamiento burgués de que gozaba el protagonista marginado de *Vis a vis en Hawai*.

En esta comedia fuimos testigos, asimismo, de la presencia de unos enviados especiales; los reclusos colegas de Mario que tenían, también, sus encuentros en los otros dos cuartos de al lado, "Miami" y "Bombay", en donde cuyas voces "en off" se escuchaban de vez en cuando, desempeñando así una doble función: o para aumentar el

<sup>112</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 62-63.

grado del desengaño y la desesperación que sufría Mario por Ana, o para destacar una vez más otros símbolos de los seres marginados y sumergidos en el mar del sufrimiento, infelicidad, insatisfacción y dolor. Muestra del segundo papel que desempeñaban estos enviados especiales aportamos la siguiente escena que sucede a mediados de la parte segunda de la obra: Mario recuerda su mísera relación matrimonial en el mismo tiempo en que se escuchan desde el cuarto de al lado las voces "en off" de un hombre y una mujer, peleándose y reencarnando así las mismas discordias que él tenía con su esposa:

*Se oye ahora una pelea muy fuerte entre el hombre y la mujer que están en la habitación de al lado. Ana y Mario miran hacia el lugar de donde vienen los gritos.*

Mujer. (*En off*). "¡Sinvergüenza! ¡Golfo!, ¡Más que golfo! ¡Que no has trabajado en la vida...!"

Hombre. (*En off*). "¡Cada uno vale para lo que vale...!"

Mujer. (*En off*). "¡Ya! ¡Y tú para que vales! ¡Para darme disgustos! ¡Enferma del corazón estoy por tu culpa! ¡Mal hombre!"

Hombre. (*En off*). "¡La culpa de todo la tiene tu cuñada, que te mete cizaña! ¡Yo lo único que he dicho es que no quiero que vayas al Bingo con ella, que hay muchos tíos!"

Mujer. (*En off*). "¡Si ya me lo dijo mi madre, que no saliera contigo...! ¡Desgraciao!"

Hombre. (*En off*). "¡Tu madre estaba loca, para que lo sepas! ¡Tu madre y toda tu familia!"

Mujer. (*En off*). "¿Loca mi madre? ¡Por lo menos en mi familia somos todos decentes, no como en la tuya, que el que no ha ido a la cárcel es porque nació allí!"

Hombre. (*En off*). "¡Voy a poner la radio, porque como me sigas calentando los cascos la vamos a tener!"

Mujer. (*En off*). "¡Una mártir es lo que soy yo! ¡Una mártir...! ¡Golfo! ¡Inútil!"

*Se oye sonar música de guitarra en un aparato de radio puesto muy alto en el cuarto de al lado*<sup>113</sup>.

### V. 7. 1. Mario.

El protagonista marginado de esta comedia es una nueva reencarnación de los distintos aspectos de las relaciones amorosas y sentimentales que Alonso de Santos había abordado anteriormente en *Pares y Nines* y, asimismo, aunque en menor grado, en *Trampa para pájaros*. En las tres obras, los cuatro personajes —Mario en *Vis a vis en Hawai*; Roberto y Federico en *Pares y Nines*; y Mauro en *Trampa para pájaros*— padecían todos por igual sufrimiento, desengaño, desesperación, soledad, necesidad, insatisfacción, incomunicación, frustración, rabia, dolor, infelicidad, abandono, tristeza, amargo desamor y, sobre todo, una mísera falta de contenido afectivo y sentimental por un claro denominador común: sus respectivas esposas. Sus edades oscilaban desde treinta y cinco años (Mario); treinta y ocho (Roberto); cuarenta y tanto (Federico); hasta cincuenta (Mauro). En líneas generales, podemos afirmar, por lo tanto, que dichos personajes representan y plasman así la misma generación del autor que los había creado. Refiriéndose a *Pares y Nines*, Eduardo Galán destaca lo siguiente:

En esta comedia, el autor se ha decidido a retratar, a "desnudar" en escena a la gente de su generación, de su ambiente sociocultural. [...]. En esta comedia de Alonso de Santos se encierra un divertido juego amoroso, que responde a una marga realidad de la generación del autor: la incapacidad para vivir sin traumas es la nueva concepción

<sup>113</sup> *Ibid.*, págs. 56-57

abierta y dinámica del amor, que en el caso de los protagonistas conduce a la soledad<sup>114</sup>.

Aludiendo las dos primeras obras, *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai*, Miguel Medina Vicario pone de manifiesto en estas concisas palabras la mísera e insoportable marginación tanto afectiva como sentimental que se desbordaba en cada una de estas dos comedias: "Sobre ambas obras se acumulan la soledad, la insatisfacción, y el amargo desamor de una generación, la del autor; el lado oscuro sin el cual cualquier especulación sobre los sentimientos humanos queda incompleta o falsa"<sup>115</sup>.

Ahora bien, el protagonista marginado de la comedia está ingresado en la cárcel por un rocambolesco error. Él mismo se lo confiesa a Ana con bastante ironía y dolor cuando ella le preguntó cuál es la razón de su encarcelamiento: "Por gilipollas. [...]. En serio. Aquí, decir que uno es inocente no tiene mérito. Todos lo son. Pero "inocente gilipollas", la cosa cambia. Creo que soy el único caso"<sup>116</sup>.

La mala suerte jugó un gran papel en cambiar radicalmente la vida de Mario. Como sucede, a veces, en la vida cuando alguien pretende curar un error y, de pronto, se le desencadenan y generan más errores ha sido esto lo que ocurrió al protagonista infeliz de *Vis a vis en Hawai*. Simplemente por haberse saltado un semáforo en rojo, está sufriendo una larga lista de graves acusaciones: tráfico de drogas, secuestro de una chica, así como de asesinarla y ocultar su cuerpo:

Mario. ¡No tengo nada que ver con el tráfico de drogas, no con la chica esa que atropellé con el coche, ni he secuestrado a nadie! (*Se pasea inquieto, fumando. Va hasta el frasco de colonia con whisky, y echa en el vaso los restos. Bebe*). Si me quieres creer, bien, y si no, me da igual. Estoy harto de tratar a convencer a todo el mundo de que esto mío es una equivocación<sup>117</sup>.

Atropellar a una chica que iba corriendo con patines en un semáforo en rojo era el primer error que cometió Mario. Llevarla a un apartamento que tenía y del cual su esposa no sabía nada era su segundo error: "No la iba a llevar a mi casa y que me viera Carla llegar con ese pedazo de negra: altísima, con el pelo ensortijado, y una pinta de punky, que daba miedo. Y además, como del golpe se cayó en unos cubos de basura, olía..."<sup>118</sup> Intentar curar a la chica para que no diera parte y así se enterara la compañía en la que trabaja era error número tres:

Mario. Le curé un poco las heridas y le vendé un tobillo que me dijo que le dolía mucho, para que no fuera a un hospital, por el lío que podía tener en mi trabajo... Es una compañía de seguros, ¿comprendes?, y está prohibidísimo a los empleados cometer cualquier infracción de tráfico. Y menos a mí, el subdirector general. La compañía cesa a cualquier que tenga un accidente por su culpa. Yo no había tenido uno en mi vida, y no iba a estropear toda mi carrera por una loca que se cruza en mi camino con unos patines en un maldito semáforo en rojo<sup>119</sup>.

<sup>114</sup> Eduardo Galán, "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 43.

<sup>115</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 88.

<sup>116</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 34.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pág. 37.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pág. 37.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pág. 38.

Así que, en un instante, toda su trayectoria vital, personal, profesional y, además, matrimonial se vio derrumbada: ha perdido su libertad, le han despedido de su trabajo, en el que llegó a ser un subdirector general, le ha dejado su esposa, que es la hija del jefe de la compañía de seguros en que trabaja, y, además, le espera un juicio oscuro con una posible cadena perpetua.

Mario. Carla, cuando se enteró del follón, dijo que no quería saber nada de mí y que todo lo que me pasaba era por tener apartamentos por ahí y ser un perverso. Me metieron aquí y ahora a esperar a que salga el juicio y me echen cadena perpetua. [...]. El jefe es mi suegro. Después de todo lo que ha pasado querrá que me muera aquí dentro para no verme más<sup>120</sup>.

La mala suerte continuó persiguiéndole incluso dentro de la cárcel y se le añaden otra acusación: narcotraficante mafioso. Por un malentendido, a Mario se le confunden, por su segundo apellido, Manfredini, con un significado capo de la mafia de Palermo. Así lo muestra sorprendido nuestro protagonista marginado:

Mario. (*Retrocede asombrado*). ¿Yo Manfredini de Palermo? No, no. Otra vez te equivocas. Manfredini es mi segundo apellido, "segundo" no primero, de mi madre, que era italiana, pero no de Palermo, de Pisa, de donde la torre. Mi primer apellido es Buceiro, de Galicia, de Orense. Mario Buceiro Manfredini. Te has equivocado de preso. Hay aquí dentro algunos italianos, pero yo no. Yo soy de Orense<sup>121</sup>.

En el momento de la acción teatral, la dirección penitenciaria le concede un "vis a vis" dentro de la cárcel. De la siguiente forma lo presenta el autor, mostrando los efectos que en él ha dejado la estancia en la cárcel: "[...] Mario Buceiro, alto ejecutivo de unos treinta y cinco años con cara de desconcierto, que viste un elegante traje, sin corbata, al que el tiempo de estancia en prisión ha ido dando una forma peculiar"<sup>122</sup>.

Dado que ya está separado de su mujer, su abogado le envía una mujer de la vida, haciéndola pasar por su esposa, para proporcionarle un momento de placer y sacarle así del estado de soledad, insatisfacción, necesidad, infelicidad y sufrimiento en el que se encontraba dentro de la prisión. No obstante, esta mujer no se vio dispuesta a acostarse con él, aumentando una vez más el grado de su frustración, desesperación, desengaño, rabia y dolor. Mario se muestra de la siguiente manera durante uno de sus momentos de desesperación total: "¿Pero tú sabes la cantidad de líos que ha tenido que armar mi abogado y el dinero que me ha costado hacerte la documentación falsa, alquilar los muebles...? ¿Tú crees que lo que he hecho para que luego no seas capaz de quitarte la falda?"<sup>123</sup>

Este asunto mostró las capas ocultas de su ser y, además, focalizó los pasajes más distorsionados de sus trayectorias vital, personal y matrimonial. El desequilibrio emocional de un hombre de treinta y cinco años como él, que ya está separado de su esposa, hizo que fueran el sexo y las necesidades amorosas los que movían sus acciones

---

<sup>120</sup> Ibid., págs. 38-44.

<sup>121</sup> Ibid., pág. 44.

<sup>122</sup> Ibid., pág. 11.

<sup>123</sup> Ibid., págs. 24-25.

con Ana. Llegados hasta aquí, cabe mencionar que Alonso de Santos en *Vis a vis en Hawai* y, además, en *Pares y Nines* aportaba, según términos de Eduardo Galán, "la presentación irónica y exagerada del comportamiento ridículo del individuo en su vida privada, motivado por un hecho hoy en día habitual como es el de una separación matrimonial"<sup>124</sup>. En este mismo sentido, hay que recordar que, al igual que Mario en esta comedia, los impulsos sexuales fueron, también, el principal motor de los actos ridículos de Roberto en *Pares y Nines* poco después de perder la mujer que amaba<sup>125</sup>.

Las reacciones frías de Ana y sus continuos desdenes y rechazos hicieron que el protagonista marginado de esta comedia recordara paralelamente la falta de contenido afectivo y sentimental, y la incomunicación que reinaba su relación matrimonial con Carla, como si fuera aquélla una viva reencarnación de ésta. Es digno recordar lo que hemos mostrado anteriormente en nuestro estudio de *Trampa para pájaros* sobre la insoportable falta de contenido afectivo y sentimental, y la incomunicación que sufría el Mauro por su mujer Mari. En la comedia que ahora estudiamos de nuevo dice Mario:

Mario. "Sexual" ¡Que dulce palabra! (*Se sube de pie sobre la cama*). ¡Y más aquí, en esta cama que ha tenido a tantos encima disfrutando como locos, sin tanto planteamiento! ¡Eres mi mujer reencarnada! Cada vez vas haciendo mejor su papel. Ya hasta dices sus mismas palabras cuando intentaba acercarme a ella. Así nos iba. Ésos que gritan ahí al lado, se entienden mejor que ella y yo en toda nuestra vida, hablando y hablando, porque eso sí, por hablar y discutir, que parece que también a ti es lo único que te gusta, que no quedara. Mira, con quien tenías que estar ahora es con ella, no conmigo. Te entenderías mejor<sup>126</sup>.

Muy desengañado y frustrado por la mujer a la que ha pagado para conseguir momentos de perdido y soñado placer, y, asimismo, cada vez más desesperado por la imposibilidad de lograrlo, Mario grita diciendo: "¡Yo no tengo odio a las mujeres! ¡Yo tengo odio a algunas mujeres, que no es lo mismo! ¡Las demás me encantan! ¡Me las comería crudas a todas!"<sup>127</sup> Este último sentido, con lo que encierra de aspectos y rasgos

<sup>124</sup> Eduardo Galán, "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 44.

<sup>125</sup> En *Pares y Nines*, Roberto, residiendo provisionalmente en el apartamento de Federico, se siente muy impresionado por la aparición de Nines, la vecina de su amigo, una joven hermosa, imaginativa y alegre. Perdiendo ya a Carmela, el sexo se convierte en el motor de las acciones de un hombre como él que ya empezó a ser cuarentenal. Veamos cómo lo muestra Alonso de Santos en el diálogo de los dos amigos:

Roberto. Que tetas tiene, ¿no?

Federico. Una a cada lado, como todas. Mira, no estarás tan mal cuando te fijas en esas cosas.

Roberto. Oye, ¿Seguro que tú y ella no...?

Federico. Que no.

Alonso de Santos, *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, op. cit., pág. 28.

<sup>126</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 27.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, pág. 27. Con la misma agresividad cómica mostraron humorísticamente Roberto y Nines, en *Pares y Nines*, el dominio que tiene el sexo femenino sobre el masculino.

Nines. ¿Sabes lo que te digo? ¿Sabes lo que te digo yo a ti?

Roberto. ¿Qué me dice tú a mí, eh?

Nines. ¡Que mira! (*Y se quita la blusa, quedando con sus pechos al aire frente a Roberto*).

Roberto. Pues ¿Sabes lo que te digo yo a ti?

Nines. ¿Qué?

Roberto. ¡Que mira! (*Y se deja los pantalones y los calzoncillos, quedando ambos frente a frente desafiantes, ante la sorprendida mirada de Federico*).

Alonso de Santos, *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, op. cit., pág. 42.



innovadores en la comedia española contemporánea, que representan a la vez, *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai*, nos lleva a resaltar las siguientes palabras clarificadoras de Miguel Medina Vicario:

Con estas situaciones se pretende mostrar el lado quebradizo y frustrante de toda pasión cuando es desposeída de un mínimo de magia y sensibilidad. La novedad reside en que, tradicionalmente, nuestros comediógrafos apenas se preocuparon de dignificar las relaciones sexuales, prefiriendo abordarlas desde el eufemismo pusilánime o desde el descaro grueso y subido de tono, que vienen a ser las dos caras de la misma moneda<sup>128</sup>.

El juego psicológico, al que Ana le ha sometido a Mario una vez aparecida en escena, añadió otra acusación a la lista aún abierta: el protagonista marginado de la comedia es ahora un machista violento que coge a la fuerza a las mujeres:

Ana. Lo siento, pero es que aunque quisiera no puedo meterme, así, sin más, en la cama, con alguien que no conozco. Y menos con un preso de una cárcel, que me dice, nada más verme, que me desnude. Perdona, pero yo creí que el contrato, como era por más tiempo, sería para que nos fuéramos conociendo poco a poco... [...]. No, pero podíamos habernos hecho amigos, y luego ya era más fácil lo de Hawai... Una cosa es alternar y otra, es ir y ¡hala!, aquí te pillo, aquí te mato. Eso lo tienes que reconocer. Ya me imagino que estar aquí metido debe ser muy molesto, siempre con hombres, y con sábanas así de sucias. Pero agarrar por eso a la primera que te alquilan y quererla meter en la cama a la fuerza, no creo que solucione el problema, ¿no? [...]. Perdona, pero es la verdad. No, ya sé lo que estás pensando, que tú lo que necesitas es una mujer para cogerla y ¡hala!, como un bocadillo, comértela y ya está. Pero eso, además de ser muy machista no es tampoco bueno para ti<sup>129</sup>.

De hecho, si el estado miserable en que se encontraba Mario durante el momento de la acción teatral, que indicamos antes, influyó considerablemente en sus acciones e impulsos, la verdad es que lo que realmente añoraba, después de tanta experiencia con su esposa, es una muy simple y normal relación entre un hombre y una mujer, muy lejos del sentido de igual a igual, donde los dos se necesitan mutuamente sin discordias, nudos ni complicaciones y sin que ejerza ninguno de ellos un cruel dominio al otro. Recordemos que él mismo no tiene suerte con las mujeres; lo reveló en más de una ocasión: "¡Qué mala pata tengo con las tías! ¡Qué mala pata!"<sup>130</sup>. La esencia del tipo de relación que desea Mauro con las mujeres, la alude con esta manera muy expresiva:

Mario. (*Coge la almohada*). Yo lo único que quiero es una mujer normalita, como la que está ahí al lado, en Miami. Una mujer que no hable tanto, ¡que chille! Que para ella los hombres no seamos siempre los malos de la película, sino algo que apetezca, como el agua cuando se tiene sed. Pero está visto que yo ni pagando. (*Tira la almohada contra la cama*)<sup>131</sup>.

En el contexto de su defensa contra las duras acusaciones de Ana —las de ser un machista violento—, Mauro volvió a reflejar la misma idea, en la parte segunda de la obra, relacionándola con su propia esposa. Hay que tener en consideración que la crítica

<sup>128</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 92.

<sup>129</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 26-27.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>131</sup> *Ibid.*, págs. 27-28.

veraz de Ana hizo que Mario recuperara lamentables experiencias, correspondientes de su pasado matrimonial. Así que gracias a la memoria estos mismos recuerdos volvieron al momento de la acción teatral con sus emociones originarias. Esto es exactamente lo mismo que hemos visto ocurrir antes con otro marginado, Mauro, en *Trampa para pájaros*. En la comedia que estudiamos, los dos personajes, inicialmente muy rivales, lo muestran de la siguiente forma:

Ana. Y los hombres, ¿qué? Unas pobres víctimas que lo único que pedís es un poco de sexo de vez en cuando para desahogaros de vuestra lucha en la selva masculina de la vida. Y que alguien os cuide la casa, la ropa, la comida, los niños...

Mario. No sigas. Me sé todo ese rollo de memoria. Me lo han metido cien veces y me da igual. Yo, lo único que sé es que yo estoy aquí y ella fuera<sup>132</sup>.

Pasados ya poco a poco el sentido de rivalidad existente entre ellos y las acusaciones mutuas que cada uno de ellos achacaba al otro desde el comienzo de la comedia, Mario ya le habla con sinceridad de los sentimientos —y, además, los de sus colegas de la cárcel— que tiene hacia las mujeres. Allí es donde Ana, por primera vez, consigue verle desde dentro y, asimismo, creer en él:

Mario. (*Hablando con sinceridad*). Nadie sabe lo que es esto si no ha estado dentro. ¡Nadie! Y lo que cuentan entonces las mujeres en tu vida. Ése es el castigo, ¿comprendes? Te dejan solo, con otros tíos como tú. No es lo mismo una mujer fuera que dentro, te lo aseguro. Tenías que ver las cosas que estoy viendo yo. Aquí todo el mundo parece muy duro y muy insensible a todo, pero se compran pilas y las tienen guardadas como si fueran oro, por si se acaban. Hasta los que no tienen derecho al "vis a vis" por el grado en que están. Un martirio chino. Las mujeres os convertís aquí en una pesadilla. El deseo de estar con vosotras se vuelve insoportable. Se mastica en las galerías, en las celdas... ¡Mujeres, mujeres, mujeres...!<sup>133</sup>

Acto seguido, se entabla entre ellos una corriente afectuosa y emocional, naciendo así la mágica y sublime semilla de un verdadero amor. Así, después de los iniciales y fuertes ataques y contraataques, acciones y reacciones, mentiras y verdades, preguntas y respuestas, cada uno de ellos empieza ya a revelar su atracción por el otro con alguna que otra palabra de elogio y admiración. Esta pequeña escena ocurrida poco antes del final de la comedia lo demuestra:

Mario. A mí las mujeres si no tienen los ojos azules, y no son tan guapas como una policía que yo conozco..., prefiero no hacer el ridículo delante de ellas.

Ana. (*Sorprendida*). ¿Sabes que es la primera vez que me dices algo agradable en toda la tarde? Ya que lo has dicho, te diré que tú eres uno de los hombres más..., más "más" que conozco. Pero muy "más". Es la verdad<sup>134</sup>.

En efecto, Alonso de Santos quiso poner fin a *Vis a vis en Hawai* con una sonriente convocatoria a la esperanza y al amor. La comicidad y el humor inteligente que merodeaba la comedia, incluso en sus aspectos más sencillos y, a la vez, eficaces, nos hizo sonreír, reír y, además, esperar que la frustración, infelicidad, dolor y desamor iniciales de nuestro protagonista marginado se convirtieran, al final, en sueño, felicidad,

<sup>132</sup> Ibid., pág. 56.

<sup>133</sup> Ibid., pág. 57.

<sup>134</sup> Ibid., pág. 61.

alegría y recuperación del amor antes perdido. Según dice Julio Bravo: "El amor es una lucha, un desafío, pero al mismo tiempo es la única medicina y la única terapia para el hombre de nuestro tiempo"<sup>135</sup>. Por su parte, Aníbal Lozano, en su excelente comentario a *En manos del enemigo* y *Vis a vis en Hawái*, destaca la misma idea como sigue:

Claro, la clave está en el hecho dramático que trasciende en la obra de Alonso de Santos y que no es otra cosa que un humor inteligente, un diálogo realista [...], por cuanto incluso ese hecho detalla acaso una ironía veraz. Hay una línea de este comicismo inteligente en ambas obras [*En Manos del enemigo* y *Vis a vis en Hawái*] que flota en su propio intestino como resolución dramática: la amistad, en la primera, como eje de la parábola solidaria, y el sueño que escapa de la realidad, en la segunda, y que acabará creando un pálpito de esperanza en el amor recuperado<sup>136</sup>.

### V. 7. 2. La falsa esposa, Ana.

Como se ha señalado antes, *Vis a vis en Hawái* está muy llena de una serie de equívocos, enredos e intrigas donde no se sabía exactamente quién es quién ni porqué está donde está. Esta idea puede aplicarse al protagonista marginado de la comedia y, además, aunque en mayor grado, a la otra cara de la moneda, a Ana que, asimismo, se le añade otra cosa: en ella misma se oculta algo misterioso. Al igual de lo que hemos mostrado anteriormente con Mario, que cometió algún error y, para curarlo y corregirlo, se le surgieron de pronto más errores, Ana mentía y, para seguir manteniendo su mentira, inventaba y fingía otras muchas. Sobre este mismo respecto dice Lorenzo López Sancho las siguientes palabras:

En la sucesión de situaciones que reflejan todas estas variaciones, brilla el talento de Alonso de Santos a unos niveles comprables, si no mayores, que los de sus anteriores logros en piezas como "Bajarse al moro" o "Pares y Nines" para no citar todos los de una carrera feliz y muy personal<sup>137</sup>.

Al aparecer en escena, Ana jugaba el papel de Carla, la esposa de Mario que, juntamente con él, repite con voz alta, para que les escuche el Funcionario de prisión, las frases propias de la situación, pero cuando éste se aleja, emplea el de "usted". Después, se le presenta como Dulce que es una artista de variedades; y con esto se consume su primera mentira. Inmediatamente después de ésta aparece la segunda al confesarle que trabaja como chica de alterne en un club en donde allí la vio el abogado de Mario y la contrató para ser su esposa:

Ana. Ah, pues yo soy artista de variedades.

Mario. ¿Artista de variedades...? ¿Qué tipo de variedades?

Ana. Canto y bailo... (*Sigue mirando los dibujos y carteles de las paredes. Señala el cuadro de las murallas de Ávila*). ¡Ávila! (*Lee*). "En este muro he meado yo." ¿Habrás ido a Ávila o lo habrá hecho aquí mismo en la pared?

Mario. ¿Y dónde cantas y bailas, si puede saberse?

<sup>135</sup> Julio Bravo, "Alonso de Santos: "La palabra es sólo la punta del iceberg del espectáculo teatral". Hoy estrena en el Infanta Isabel "Vis a vis en Hawái", revis. cit., pág. 99.

<sup>136</sup> Aníbal Lozano, "En manos del enemigo / Vis a vis en Hawái, de José Luis Alonso de Santos", revis. cit., págs. 27-28.

<sup>137</sup> Lorenzo López Sancho, "Vis a vis en Hawái", el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 98.

Ana. Bueno, ahora exactamente no trabajo en eso porque no tengo trabajo, y por eso trabajo en otra cosa. En un bar.

Mario. (*Acabándosele la paciencia*). En qué bar, qué tipo de bar y qué haces tú allí, en el bar.

Ana. ¿Yo? Hablo con los clientes. No es un bar, bar. Es un club de alterne. Con las bombillas rojas y eso.

Mario. Y fue allí donde llegó mi abogado, te vio con poca ropa y te dijo lo de...

Ana. Sí. Estaba yo allí, vino él y... Sí<sup>138</sup>.

Con esta segunda mentira, Ana pudo engañarle a Mario a lo largo de gran parte de la primera parte de la comedia. Mientras tanto, sacaba poco a poco uno que otro de los objetos de su misterioso bolso de mano. Así que cuando Mario, con un evidente mal humor quiso cerrar el sofá-cama, se le ha pillado la mano, haciéndole mucho daño, Ana intentó recompensarle, ofreciéndole un pequeño frasco que contiene whisky. La razón de cómo lo pudo meter dentro de la cárcel fue bastante sencilla:

Ana. (*Saca de su bolso un pequeño frasco que parece colonia. Se acerca a Mario y le ofrece con coquetería*). ¿Quieres?

Mario. (*A la ofensiva*). ¿Qué es? ¿Veneno? ¿Me quieres envenenar, también?

Ana. Es una medicina para que se te pase lo de la mano y el mal humor que tienes. Pruébalo. Aunque estés enfadado conmigo podemos tomar una copa juntos, ¿no?

Él lo coge y lo prueba con desconfianza. Al comprobar que es whisky, bebe.

Mario. (*Sorprendido*). ¿Cómo ha colado? Aquí lo miran toso veinte veces.

Ana. Mientras me registraban el bolso, me eché un poco, así, como para perfumarme. Hubo suerte. (*Mario se lo devuelve*). No, no. Quédatelo. Le he traído para ti<sup>139</sup>.

Cuando el protagonista marginado de la comedia le pidió bailar o cantar, Ana buscaba una serie de excusas nimias para escapar así de sus peticiones. Su segunda mentira ya queda a punto de descubrirse. Pero no había más remedio; tendría que mostrarle sus habilidades, como es artista, en el canto y el baile:

Ana entra en el servicio, y se coloca la ropa en plan "de artista". Mientras tanto, Mario aparta los muebles, dejando lugar para la actuación y se sienta como si fuera un espectador. Ana se decide, sale del servicio, y canturrea y baila lo mejor que puede una parte de "cantando bajo la lluvia". Mario la acompaña golpeando la mesa con la mano derecha. Ana lo hace con evidente torpeza, tratando de recordar los pasos que se ensayó hace tiempo. Él la mira cada vez más sorprendido, dejando finalmente de golpear la mesa

Ana. (*Se detiene fatigada, al ver la cara de Mario*). ¿No cuela, no?

Mario. (*Niega con la cabeza*). Si tú eres artista, yo soy Caperucita Roja. Ni tampoco trabajas en un club de alterne, como no sea en la oficina<sup>140</sup>.

Cuando ya se ha consumado la segunda mentira, ahora viene la tercera: es una pintora que estudió Bellas Artes. El abogado de Mario la vio en el club de alterne, en que trabaja su compañera de piso cuando fue un día a visitarla, y le ofreció contratarla para que juegue así la esposa de Mario. Ella lo aceptó porque pasaba por un tiempo económicamente difícil:

<sup>138</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 21-22.

<sup>139</sup> *Ibid.*, págs. 31-32.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 35.

Ana. (*Retrocede*). Bueno, verás, alguna mentira sí que te he dicho, pero ha sido sin mala intención. Artista sí que soy, en parte, pero no de variedades. Yo pinto. [...] Cuadros. Estudié Bellas Artes y me dedico a pintar. [...]

Mario. ¿Y cómo te salió el trabajito este de hoy? ¿Te contrataron en el Museo del Prado haciendo de Maja Desnuda?

Ana. Fui a ver a una amiga mía que vive conmigo en el piso, que trabaja en el club ese de alterne que te he dicho, "La Magnolia", se llama, me parece. Y estaba yo allí y llegó ese señor, me lo ofreció, y andaba tan mal de fondos que no tuve más remedio que aceptar. Para comprar pinturas..., pinceles y eso<sup>141</sup>.

Para dar crédito a sus repetidas mentiras, Ana vuelve nuevamente a sacar uno de sus mágicos objetos de su bolso de mano. Esta vez le enseñó un recorte de prensa que contaba lo que le pasó a Mario y su relación con la droga:

Ana. Además, me informé de quién eras, para conocerte. Hasta tengo el recorte, ése que salió en *Interviú*, en que venía tu foto. (*Saca el recorte del bolso*).

Mario. Así que estás enterada de todo lo que pasó...

Ana. Bueno, sólo lo que dijo la prensa, y lo del reportaje este, que te pone fatal por cierto. Lo leí en la peluquería un día, lo de la droga y todo el jaleo. Aunque me ha dicho tu abogado que es mentira todo, que tú no has hecho nada y que vas a salir enseguida<sup>142</sup>.

Este último sentido nos lleva a mencionar otra de las constantes de todas las obras alonsosantianas: la prensa y los periodistas. En primer lugar, la prensa es uno de los medios de comunicación que desempeña un papel muy importante en la sociedad, y el hecho de aludirla dotará las obras de más ecos de realismo. En segundo lugar, Alonso de Santos suele referírsela con unos ojos muy críticos y denunciadores porque casi en la mayoría de las veces la prensa se acostumbra a exagerar y, además, falsificar las cosas, siendo siempre al lado de la víctima y, también, testimoniando demasiado al acusado incluso antes de los juicios. Esto lo hemos visto en esta comedia y, asimismo, otras dos obras finiseculares: *Trampa para pájaros* y *Salvajes*<sup>143</sup>.

Volvamos, pues, a Ana y a su sinnúmero de mentiras. Cuando Mario le puso en un gran aprieto, preguntándole ciertas cosas específicas de su campo, Ana simplemente le confesó que tampoco fue pintora, preparándose así para inventarse la cuarta mentira y, además, ponerse una nueva máscara. Esta mentira fue más ingenua que Mario no podía tragar con facilidad:

Ana. (*Haciéndose la ingenua y tratando de aparentar normalidad*). ¿Yo? Pues, verás: yo nací huérfana y luego me cogieron unos tíos lejanos míos que tenían un castillo, que

<sup>141</sup> Ibid., pág. 35.

<sup>142</sup> Ibid., pág. 36.

<sup>143</sup> En *Trampa para pájaros*, el protagonista marginado de la obra, el ex policía Mauro, se la ha referido primero como medio de comunicación muy importante: "¿Cómo podemos cogerlos y hacer que hablen? ¿Ponemos anuncios en los periódicos? Entrégate y sé bueno, no nos mates ni pongas bombas"; y luego se quejó mucho de las acusaciones demasiado exageradas de la prensa: "Los malditos perdidositos lo han exagerado todo." J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1993, págs. 20-21. Por otra parte, en *Salvajes*, Mario alude a que su Tía se enteró de su caso mediante la prensa: "Se enteró por lo periódicos, o por lo que sea. Yo no le he dicho nada."; y la Tía Berta lo menciona de la siguiente forma: "Los vecinos quieren que nos vayamos. Por lo de los periódicos de Raúl y Mario. [...] Han venido a preguntarles periodistas, y la policía...", J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, edición de César Oliva, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, págs. 145-161.

luego se arruinaron por un administrador malvado que me violó a mí a cuatro años, y claro, como mi tío lo iba a denunciar, pues lo asesinó un día que fueron de cacería y mi tía se quedó paralítica del disgusto. Y yo ahora tengo que cuidarla y conseguir dinero para el castillo, que como es muy grande tiene una cantidad de gastos... Por eso estaba aquella noche en el club "La Gardenia", dispuesta a tirarme a la mala vida. Y es cuando tu abogado me contrató para que hiciera de tu mujer, y yo acepté porque, en el fondo, me parecía más decente. Y por eso estoy ahora aquí, contigo.

Mario. (*La mira con cara de alucinado*). ¿No pensarás que nadie se puede tragar una historia como esa?

Ana. Bueno, si no me quieres creer no me creas.

Mario. ¡Eso, no te creo! ¡No te creo ni una sola palabra desde que has entrado por esa puerta!<sup>144</sup>

Cuando se le acabó el autocontrol, paciencia y estabilidad, Mario avanzó hacia Ana intentando atacarla donde ella, defendiéndose, le sacó el penúltimo objeto de su mágico bolso de mano, una pistola. Con ésta empezará la parte segunda de la comedia y la quinta mentira de la joven misteriosa. A Ana le ha contratado una organización mafiosa para sacarle —a tiros si es preciso— a Mario de la cárcel antes de que diga los nombres de las demás personas implicadas en el asunto y confiese dónde está el cargamento de la droga. Ante la insistencia de Ana, Mario empieza a salvarse la vida improvisando una increíble historia del mismo grado de las propias mentiras de la joven. Al final, Ana baja la pistola, empieza a revelar el secreto que tanto guardaba y saca, además, el último objeto de su bolso de mano: su identidad policial:

Ana. (*Baja la pistola, termina de colocarse la ropa y mira a Mario un momento en silencio*). ¿Sabes que empiezo a creer que tienes razón y que nos hemos equivocado contigo? (*Va hasta el bolso, saca de él una placa y se la enseña a Mario*). Soy policía. De estupefacientes. [...]. Estaba estudiando tu expediente cuando me enteré que esa tal Dulce se había presentado con documentación falsa y decidí ocupar su lugar<sup>145</sup>.

En este momento ya quedaron terminados y quitados todos estos disimulos, equívocos, enredos, engaños, mentiras, sospechas, apariencias y máscaras, y, además, fueron reveladas ya las ocultas verdades tanto de Mario como de Ana. Alonso de Santos consiguió mostrar con maestría y habilidad las acciones de estos dos personajes, unas veces describiéndolas y otras veces dejándolas implícitas y latentes para que podamos captar y, asimismo, entender muchos de los mensajes e inquietudes contenidos en la comedia. Según estas palabras de José Gabriel L. Antuñano:

A estos diálogos chispeantes añade las acciones de los personajes que unas veces describe para que el lector no se pierda y otras quedan implícitas en las palabras del interlocutor, a la espera de la destreza del director de escena para potenciarlas sin deslizarse hacia la exageración, porque las comedias de Alonso de Santos sugieren más que muestran, mantienen un tono divertido que nada tiene que ver con la risa gruesa. Mantenerse en esta y otras comedias en esa frontera lábil requiere oficio y trabajo delicado, pues nunca la acumulación de acciones físicas puede ocultar las intenciones, ensuciar los diálogos o transformar a personajes, extraídos de la realidad y reconocibles, en muñecos de guiñol<sup>146</sup>.

<sup>144</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 38-39.

<sup>145</sup> *Ibid.*, págs. 50-51.

<sup>146</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 12.

Esto mismo es lo que mostró Alonso de Santos en la primera acotación propia de configurar y presentar a la protagonista femenina de la comedia. Es de observar la gran confianza que Ana mostró al entrar en el cuarto del "vis a vis", cosa que necesitaría en su largo juego/lucha con su anfitrión. Asimismo, es de notar la mirada comedora de Mario, que dentro de la cárcel, padecía sufrimiento, insatisfacción, soledad, infelicidad, necesidad y dolor. Dice Alonso de Santos:

*Se oye el cerrojo. Se abre la puerta y aparece Ana, una mujer joven y muy atractiva. Lleva un bolso en la mano que intenta mover con soltura. Va vestida de forma provocativa, y trata de aparentar normalidad ante el funcionario que está a su lado. Mario se levanta, impresionado al verla, recorriendo su cuerpo con la mirada*<sup>147</sup>.

Hemos señalado anteriormente con más detalle el contenido secreto del bolso de mano de Ana con el que logró dejarle a Mario k.o., —utilizando así la misma expresión del protagonista— durante su mutua lucha. Ahora nos interesa demostrar cómo esta joven no sólo comparte a Mario el protagonismo, sino también la encarcelación. Es verdad que, a lo largo de una hora y media, ella se quedó encarcelada materialmente junto al protagonista recluso de esta comedia. No obstante, nos referimos, en concreto, a la otra encarcelación moral en que estaba inmerso y sumergido del todo este personaje.

En otras palabras, Ana compartía a Mauro la misma soledad, infelicidad, decepción y, por consiguiente, marginación. Así que la cárcel resulta ser, para ella, una mera metáfora de la que no podría escapar a no ser por encontrar, al final, el amor que ha sido materializado por el protagonista marginado de la comedia. Muestra de lo que hemos indicado es lo que confiesa así la solitaria e infeliz Ana. Hablando con sinceridad con Mario, Ana destaca: "Yo vivo sola. Bueno, he vivido algunas temporadas en pareja y la verdad es que a mí las relaciones con los hombres no me han ido demasiado bien hasta ahora"<sup>148</sup>.

De hecho, Ana cree en el amor verdadero, y su atracción por Mario, aunque intentó ocultarla durante el principio de la primera parte de la comedia, resultó muy clara cuando señaló este parlamento: "Oye, perdona, pero mira, yo, aunque tú no lo creas, soy una romántica y creo en el amor y en las relaciones personales auténticas"<sup>149</sup>. Esta atracción por Mario se ha puesto evidente, a mediados de la parte primera de la obra, cuando la joven, aún cubierta por su segunda mentira y, además, enmascarada por el falso nombre de Dulce, se echó a bailar con Mario:

*Suena una música romántica y sensual y se ponen a bailar. Ella, ahora mucho más receptiva, se abraza a él. En este momento se hace evidente la atracción que está surgiendo entre los dos.*

Ana. (*Violenta*). Bailas muy bien.

Mario. (*Violento*). Tú también. ¿También bailas con los clientes en el club?

Ana. (*Provocándole*). Con algunos, con los que me gustan.

Mario. Pues si lo que haces conmigo es lo que haces con los que te gustan, a los que no te gustan les darás con un látigo.

<sup>147</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 14.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pág. 58.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pág. 26.

Ana. No seas tonto y baila. (*Pausa*). ¿Sabes que es la primera vez que bailo en una cárcel?

Mario. Pues yo no. Yo venía aquí todos los domingos, de joven, a ligar.

*Bailan un tiempo sin hablar, cada vez más cerca el uno del otro. Se miran un momento, y se besan. Termina la música. Se separan un tanto violentos, por la atracción y el desconcierto que sienten*<sup>150</sup>.

Después de haberse revelado todas las verdades propias de ambos personajes, el protagonista marginado de la comedia quiso asegurarse de que si esta atracción hubiera sido falsa al igual que todas las repetidas máscaras de Ana. Ésta, en cambio, no lo negó porque lo sintió de verdad:

Mario. ¿Y lo de artista de variedades, mujer de alterne, pintora..., de la mafia...?

Ana. Lo aprendemos en la academia, para situaciones así. (*Pausa*). De todas formas, no todo lo que te he dicho es mentira. Por ejemplo, que bailaba contigo porque me gustabas... En algunos momentos no me hubiera importado ser la Dulce de verdad, la que tú esperabas<sup>151</sup>.

Podemos decir que ambos personajes estaban tan inmersos en la oscura soledad, infelicidad y, por consiguiente, marginación. Esta idea la muestra Ana al protagonista marginal de la obra: "En algo teníamos que parecernos. A lo mejor es que no hemos tenido suerte ninguno de los dos en este terreno. Yo creo que la suerte es importantísima en esto"<sup>152</sup>. Visto esto, los dos han podido encontrar en el verdadero amor la eficaz terapia y esperanza con las que conseguirán cambiar la insatisfacción y frustración de las vidas que llevaban. Dice Ana: "Se ve que estamos hechos el uno para el otro"<sup>153</sup>. José Gabriel L. Antuñano muestra este mismo entender con las siguientes palabras:

Esta apreciación introduce el último de los asuntos que quería abordar en relación con *Vis a vis en Hawai*, porque la comicidad no esconde el propósito del autor, mostrar a dos personajes infelices, inmersos en la soledad (la cárcel es una magnífica metáfora), de la que no pueden escapar, si continúan por el mismo camino. El amor es la única posibilidad para traspasar las rejas que Ana descubre al descubrir una cortina al poco de comenzar la comedia<sup>154</sup>.

Antes de cerrar este pequeño apartado propio del estudio de Ana, nos hace falta mencionar otro asunto que creemos es muy importante. Si la biografía de todo escritor arroja luces sobre su obra y, en parte, la explica, la de Alonso de Santos lo hace de un modo especial por ser uno de esos creadores en los que la unión de vida y literatura se da de una forma más estrecha. Estudiando a Mario, hemos indicado anteriormente que él, junto a Roberto de *Pares y Nines*, presentan dos muestras, de carne y hueso, del ridículo comportamiento del ser humano en su vida privada, impulsado por su común separación matrimonial. Con ello querría Alonso de Santos presentar símbolos muy vivos de la generación al que pertenece. Podemos decir —creemos— que en esto mismo radica la referida unión de vida y literatura en nuestro autor.

<sup>150</sup> Ibid., pág. 33.

<sup>151</sup> Ibid., pág. 51.

<sup>152</sup> Ibid., pág. 58.

<sup>153</sup> Ibid., pág. 59.

<sup>154</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 12.



Otro evidente ejemplo de esta estrecha unión está materializado vivamente a través del personaje de Ana que, en una central escena de la parte primera de la obra, reencarnó la personalidad de su creador, muy buen conocedor de los mecanismos psicológicos, para analizar al que, hasta aquel momento, era su rival. En este sentido, merece mencionar que Alonso de Santos se licenció, en 1959, de la Universidad Complutense de Madrid en la Facultad de Filosofía y Letras, en la rama de psicología. Ahora bien, analizando psicológicamente la personalidad de Mario, Ana mostró las siguientes palabras:

Ana. Mira, las personas somos personas y no podemos comportarnos como si no lo fuéramos, porque entonces luego ya no nos sentimos personas, no sé si me entiendes. Vamos, que no te iba a ayudar en nada, de verdad te lo digo. El sexo forma parte de nuestra totalidad como seres humanos y si no te realizas bien, te perjudicas en tu yo más íntimo, y eso no es nada bueno, aunque a ti en este momento te lo parezca. [...]. Si te quieres poner agresivo conmigo, lo comprendo. Con el odio que nos tienes a las mujeres no puede esperarse otra cosa de ti<sup>155</sup>.

### V. 7. 3. El Funcionario de prisión.

Es uno de estos personajes-tipo que salen en la mayoría de las obras de nuestro autor con una marcada función: aparecer sobre las tablas del escenario, sirviéndose de un puente para el desarrollo de la acción. En *Yonquis y yanquis* y, en menor grado, *Salvajes*, hemos encontrado ejemplos de este tipo de personajes: los Tíos; la Hermana menor; la Camarera de la barra americana; el Camarero de la barra española; la Enfermera del hospital; los dos Soldados amigos de Taylor; y la Mujer de alterne, en la primera; el Policía ayudante del viejo Comisario en la segunda obra.

Dichos personajes no dotan normalmente de papeles importantes dentro de las obras y solamente aparecen en el marco en el que se mueven los personajes principales. No obstante, estos personajes pueden gozar de unas características especiales que les sirven para destacar uno de los mensajes que el autor quiere transmitir en su obra. Muestra de esto son los Tíos, en *Yonquis y yanquis*, que aludían al insolucionable problema del paro. Además, la Mujer de alterne, en la misma obra, que mostraba, pese a su condición de mujer para el amor, su mero sentimiento de solidaridad y humanidad hacia Tere cuando ha sido golpeada brutalmente por Taylor. En esta línea resulta ser, asimismo, este Funcionario de prisión en la comedia que estudiamos.

Al igual que los dos personajes principales de la comedia, el Funcionario de prisión chocó a lo largo de su vida con muchos desengaños, frustraciones, decepciones y desesperaciones tanto personales como profesionales. Así que su único sueño era ser un cantante de ópera. No obstante, llegó a trabajar al final como Funcionario de prisión: "Hombre, interesante es cantar ópera y esas cosas. Pero bien cantado, en los teatros... Oiga, yo he cantado, de joven, ¿sabe usted?, aquello de: (*Se coloca en pose operístico*). "Dígame, señor platero, cuánta plata tiene usted..." Eso sí es divertido, y no esto..."<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 27.

<sup>156</sup> *Ibid.*, pág. 47.

Además, este Funcionario siente una miserable infelicidad que se debe a muchos factores: a su trabajo: "Es aburridísimo. [...] Todo el día en el pasillo, de guardia, paseo va paseo viene, mientras los demás están ahí dale que te pego... [...]. Pero como estamos aquí todo el día sin charlar con nadie, pues ustedes me comprenden"<sup>157</sup>; y, además, a su propio hijo: "Es muy buen chico, aunque un poco golfo, la verdad, para qué le voy a engañar, y nos da cada disgusto a su madre y a mí... Es una calamidad. Lo han detenido un par de veces, pero por cosas de jóvenes, no vaya usted a creer tampoco que..."<sup>158</sup>. Por esta razón, y sabedor de que Mario goza de un cargo muy significativo en una prestigiosa compañía, el Funcionario de prisión le pide a él una carta de recomendación para su hijo desempleado:

Funcionario. Que querría yo pedirle a ver si me podía usted echar una mano y colocarme a un chaval que tengo, que lleva en el paro más de dos años y está todo el santo día tirado en la calle y va a acabar aquí en la cárcel, como usted, o algo peor, ya me entiende. De botones o algo así, había pensado yo. Él de cuentas y eso sabe bien, y valer, vale. Para llevar recados o lo que sea, que tampoco le voy a pedir que le meta usted, de golpe, de cajero en un banco a manejar dinero. [...]. Por eso digo yo que en cuanto sea botones y tenga un porvenir, se encarrila, seguro. Y luego, ya con el tiempo, pues quién sabe, lo mismo llega a algo importante como han llegado otros, digo yo. De esos cargos que no hay que saber nada y que pagan tan bien, usted me entiende... Vamos, si no le parece mucha molestia<sup>159</sup>.

En este último sentido, cabe mencionar aquí que en toda la producción teatral de Alonso de Santos era muy frecuente la alusión crítica y denunciatoria al desempleo como dilema social directamente relacionado con la delincuencia, y explotador de la marginación. Tanto en *Trampa para pájaros*, en *Yonquis y yanquis* como en *Salvajes*, nos hemos referido a este mensaje testimonial del autor y, además, hemos demostrado, sobre todo en las dos últimas obras, las consecuencias muy negativas que tiene este problema en la sociedad española finisecular.

El aburrimiento del Funcionario de prisiones en su trabajo les llevó, tanto a él como a sus colegas, a espiar a los reclusos durante sus "vis a vis" carcelarios. De ahí, viene su función de receptores internos en las obras de Alonso de Santos como han destacado José Gabriel L. Antuñano y, además, Aníbal Lozano<sup>160</sup>.

La gran función de este receptor interno consiste en distanciar al público para que éste pueda analizar con profanidad los mensajes que quiere transmitir nuestro autor en su obra. Los reclusos son normalmente marginados e infelices dentro de la cárcel, pero su sentimiento de la carencia de privacidad durante sus encuentros "vis a vis" aumenta una vez más los grados de su infelicidad y, por tanto, marginación. Sería curioso afirmar, pues, que un marginado como el Funcionario de prisión —conforme a lo que hemos indicado un poco arriba— colabora, sin querer y sin darse cuenta, con las

<sup>157</sup> Ibid., págs. 47-48.

<sup>158</sup> Ibid., pág. 48.

<sup>159</sup> Ibid., págs. 47-48.

<sup>160</sup> José Gabriel L. Antuñano dice que, en la obra, se podría prescindir del receptor interno sin distorsionar su tema, mientras Aníbal Lozano afirma, en cambio, que su existencia contribuye más a entender el planteamiento común.

circunstancias para resaltar, subrayar y materializar la intensificada marginación que sienten los presos dentro del centro penitenciario. Este mismo asunto ya lo hemos visto anteriormente en *La estanquera de Vallecas* cuando Leandro y Tocho, los dos albañiles en paro y marginados socialmente, intentaron atracar el estanco de otras dos marginadas y sufridoras, la señora Justa y Ángeles.

En el mismo sentido, el hecho de que el espectador-lector sea mucho más informado que el receptor interno, el Funcionario de prisión, de las acciones de la falsa pareja contribuye considerablemente a reiterar la comicidad dentro de la comedia. Este asunto arroja luces a las posibles fuentes literarias de Alonso de Santos, tanto clásicas antiguas como clásicas modernas. A este mismo punto han aludido antes tanto Miguel Medina Vicario como José Gabriel L. Antuñano<sup>161</sup>.

La escena que mostraremos a continuación resalta y aclara ese último entender. Al principio de la parte segunda de la obra, Ana se declara contratada por la mafia para salvar a Mario de la cárcel antes de confiese los nombre de las personas implicadas con él en la droga. La aparición del Funcionario de prisión paraliza el equívoco y hace que Ana quite la máscara de mafiosa y vuelva a la de la esposa cariñosa que le hace falta estar conjuntamente con su amado marido. Todos estos engaños, falsas apariencias, máscaras y mentiras transcurren sobre las tablas del escenario ante la mirada y el conocimiento del espectador-lector, pero sin que se entere el Funcionario de prisión:

*Ana ordena por señas a Mario, que se quite los pantalones, los deje donde pueda verlos el funcionario y se meta en la cama. Ella hace lo mismo con la falda y los zapatos, a toda velocidad. [...]. Ana se mete en la cama, coloca la pistola contra el cuerpo de Mario y se tapan con la sábana. Le hace seña para que diga al funcionario que entre.*

*Mario. (Con falsa normalidad). ¡Pase! [...].*

*Funcionario. Eso no nota, ya lo creo. Da gusto verles ahí, tan juntos y tan bien avenidos, aunque estén casados, y no como otros... [...].*

*Ella hunde la pistola en los riñones. Él se calla y sonríe tontamente al funcionario, que le sonríe también, sin enterarse de nada*<sup>162</sup>.

En efecto, al lado de su participación indirecta en la comicidad de la comedia por su poca información comparada con la del espectador-lector, podemos afirmar que el Funcionario de prisión pudo crear un aire humorístico y generar las risas entre el público a través de su lenguaje natural y los recuerdos y experiencias que cuenta sobre las diferentes parejas que vio a lo largo de su trayectoria profesional. Lo muestra de la siguiente forma cómica a la falsa pareja:

<sup>161</sup> Miguel Medina Vicario dice que nuestro autor hace ahora lo mismo que hacía antes Plauto: "Convierte al espectador en un pequeño dios, concediéndole la satisfacción intelectual de conocer acontecimientos que los personajes ignoran". Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., nota núm. 6, pág. 96. Por su parte, José Gabriel L. Antuñano afirma que este procedimiento fue utilizado antes por Valle Inclán en sus *Esperpentos*: "Así consigue que el público vea a los personajes, desde arriba, como proponía Valle Inclán, y se ría o se compadecza de esa imagen deformada que se refleja desde el escenario". José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 11.

<sup>162</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 46-47.

Funcionario. Aquí nos toca ver cada cosa con las parejas que no se pueden imaginar. Más que lo que ponen en las series esas de la televisión tan exageradas. Una vez entró una y estranguló a su marido nada más meterse con él en la cama, porque se había enterado que él se había liado aquí dentro con un boxeador. Se metió ahí en la cama y se lo cargó. Una grandona, fuerte, muy alta. [...]. Tipos raros a punta pala. Como aquellos dos que eran muy religiosos, el año pasado fue. En cuanto venía ella a verlo, se metían en la cama y se ponían a cantar canciones de misa y de Semana Santa. Los de al lado protestaron, claro. No es cosa de entrar en faena y que los de la habitación de al lado se te pongan ahí a cantar *El señor obró en mí, maravillas*<sup>163</sup>.

Por otra parte, Alonso de Santos en boca del Funcionario de prisiones se refería a algunos de los casos extraños, ocurridos durante el tiempo de la escritura de la obra, que paradójicamente se han regularizado en la actualidad. Hay que notar que la comedia en general es uno de estos casos que cuenta el Funcionario:

Funcionario. Aquí hay que tener cuidado con los matrimonios porque se pelean mucho. Con eso y con los que se quieren colar sin tener derecho, también. A más de uno hemos cogido con travestidos o mujeres de mala vida, que entran aquí haciéndose pasar por las esposas de los reclusos. [...]. Una cosa es que con lo de las costumbres modernas se permitan aquí relaciones de cónyuges, y otra es que esto se convierta en una casa de putas, y usted perdone, señora. Antes se iban a haber permitido las cosas que se permiten ahora...<sup>164</sup>

En la década final del siglo pasado, todos estos referidos casos tomaron una forma legal, siendo España uno de los países más progresivos en los que se permiten las íntimas relaciones sin tener en cuenta su sexo. Este mismo asunto lo destaca con las siguientes palabras Victoria Fernández:

Pareja e intimidad. Hombre-mujer, mujer-mujer, hombre-hombre. El sistema penitenciario español es de los más progresistas de Europa y modelo para otros países de la UE, en tanto que no sólo permite sino facilita los vínculos íntimos y afectivos entre las parejas sin tener en cuenta su sexo<sup>165</sup>.

Hay que tener en consideración que si algunos de los críticos elogiaron, de un lado, el tratamiento de esta situación real, mostraron, de otro, su disgusto por el sistema de valores que cambió de una forma profunda y radical con las nuevas transformaciones socio-políticas del país. Lorenzo López Sancho es uno de estos críticos y destaca la misma idea con los siguientes términos: "La parafernalia de nuestra sociedad de ahora mismo, convulsa de los diferentes problemas propios de una transformación profunda, difícilmente remediable del sistema de valores que apresuradamente ha sido despreciado, vulnerado, destruido"<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, págs. 46-47.

<sup>164</sup> *Ibid.*, págs. 46-47.

<sup>165</sup> Victoria Fernández, "Vis a vis en la cárcel: los internos del centro penitenciario se benefician con libertad pero con restricciones de las comunicaciones orales, familiares y sexuales", *Ideal*, 28 de diciembre de 2006, pág. web cit.

<sup>166</sup> Lorenzo López Sancho, "'Vis a vis en Hawai', el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", *revis. cit.*, pág. 98.

## V. 8. Lenguaje.

En *Vis a vis en Hawai*, Alonso de Santos consiguió trasladar a las tablas del escenario el lenguaje de la calle, el utilizado durante el tiempo de la escritura de la obra. A diferencia de los personajes populares que habíamos visto en obras como *Yonquis y yanquis*, *Salvajes* y, asimismo, *La sombra del Tenorio*, que representaban las clases sociales modestas, los de *Vis a vis en Hawai* son, en cambio, procedentes de la clase media burguesa, salvo el Funcionario de prisión, cuyo lenguaje estaba, según destaca Miguel Medina Vicario, "plagado de frases hechas y expresiones populares"<sup>167</sup>.

A pesar de esto, hemos detectado que los dos personajes principales de la comedia, Mario y Ana, compartían, asimismo, al Funcionario de prisión en el habla auténtico, natural y popular de la calle. Podemos decir, entonces, que el lenguaje de los tres personajes, en general, se caracteriza por su sinceridad y humanidad donde consiguió captar, por su gracia, las risas y el aplauso de los espectadores que vieron su reestreno en Madrid, el 7 de octubre de 1992. Según Lorenzo López Sancho:

Dialoga Alonso de Santos con naturalidad llena de gracia, rica en matices utilizando un lenguaje que es exactamente el de la calle, el de hoy, y tan medidamente que nunca se precipita en la teatralidad, siempre resulta sincero, humano, gracioso para incitar a la risa y a la emoción<sup>168</sup>.

Al igual de lo que solemos hacer en los cuatro capítulos anteriores, vamos a concentrar, esquematizando, los diferentes rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos del habla de estos tres personajes, aludiendo, además, a las voces "en off" —por lo que contienen de aspectos especiales— que se escuchaban de vez en cuando durante las dos partes que constituyen la comedia.

### 1. Rasgos fonológicos populares.

Al igual que Mauro, en *Trampa para pájaros*, y Raúl, en *Salvajes*, Mario, en *Vis a vis en Hawai*, utilizó un eufemismo con una transcripción fonética muy popular de una expresión malsonante: "mecagüen..." en vez de "me cago en...". Hay que tener en cuenta que, a diferencia de los otros dos personajes referidos, Mario no empleó con frecuencia dicha expresión; sólo en una sola ocasión cuando, con un evidente mal humor, se le ha pillado la mano al cerrar el sofá-cama. Dice Mario: "¡Ay, mecagüen la...! ¡El Golpe que me he...! ¡Ay, la mano, que se...!"<sup>169</sup>.

Mediante las voces "en off" del hombre y la mujer, que tenían su "vis a vis" carcelario en el cuarto de "Miami", en paralelo con el de Mario en "Hawai", hemos notado otro rasgo fonológico muy coloquial y popular, que fue utilizado frecuentemente por Ángel, Charly y Nono, en *Yonquis y yanquis*: la eliminación de la "-d" intervocálica

<sup>167</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 96.

<sup>168</sup> Lorenzo López Sancho, "'Vis a vis en Hawai', el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos", revis. cit., pág. 98.

<sup>169</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 28.

de los participios verbales, sustantivos y, asimismo, adjetivos, siendo "-ao" en lugar de "-ado". Peleándose con el hombre, dice la Mujer "en off" en la parte segunda de la comedia: "¡Si ya me lo dijo mi madre, que no saliera contigo...! ¡Desgraciao!"<sup>170</sup>. Este asunto si señala, de un lado, otros símbolos de los marginados infelices e insatisfechos de la vida que llevan, determina, de otro, la clase popular a la que pertenece la mujer.

## 2. Rasgos morfológicos populares.

Ha sido muy frecuente en la boca de los tres personajes de la obra, sobre todo, el protagonista, el uso de ciertos sufijos que introdujeron los diminutivos, aumentativos y, a veces, algunos sufijos despectivos que tienen, generalmente, un matiz afectuoso en sustantivos y adjetivos.

Tabla núm. 1.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Mario	Diminutivos como "-ito/a" con valor afectivo, irónico o despectivo según corresponda.	- Pero si no te gusta esto, me lo dices, llamo al director y que nos deje su cama <i>un ratito</i> .	18
		- Así que tú no mires la reja ni las sábanas, sal ya, y ven aquí a la arena, a tumbarte conmigo, que está muy <i>calentita</i> .	19
		- yo te lo hago ahora, <i>bajito</i> , al oído, no te preocupes. O se quieres, abrimos el grifo del lavabo.	
		- Así que ven, que está muy <i>mullidito</i> y se ve muy bien el paisaje desde aquí.	19
		- No, no... Sólo se oye si se grita muy alto. Así de alto se oye, pero si se hace <i>bajito</i> , pues no pasa nada. Ponemos música.	23
		- Yo lo único que quiero es una mujer <i>normalita</i> , como la que está ahí al lado, en Miami.	23
		- ¿Unos <i>cubitos</i> de hielo no tendrás también por ahí?	27
		- ¿Y cómo te salió el <i>trabajito</i> este de hoy?	32
		- Nos escapamos como Bonny and Clyde, a un <i>nidito</i> de amor donde tú me cantarás, me bailarás y me pitarás, que se te da muy bien, además.	35
		- Deberían venirse todos a pasar aquí una <i>temporadita</i> , para ser "más más, como tú dices."	52
Ana		- ¿Qué pasa? ¿Tan mal te caen las mujeres policías? Claro. Tú, seguramente, preferirás un ama de casa de las tradicionales que te tenga	61

<sup>170</sup> Ibid., pág. 56.

		la sopa <i>calentita</i> cuando llegues a casa.	52
		- Llevarían los presos cadena y bola, como en los chistes. Y traje a rayas con <i>un gorrito</i> redondo.	60

Tabla núm. 2.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Mario	Aumentativos como "-azo/a" y "-ón/a".	- No la iba a llevar a mi casa y que me viera Carla llegar con ese <i>pedazo</i> de negra: altísima, con el pelo ensortijado, y una pinta de punky, que daba miedo.	37
Funcionario		- Una vez entró una y estranguló a su marido nada más meterse con él en la cama, porque él se había liado aquí dentro con un boxeador. Se metió ahí en la cama y se lo cargó. Una <i>grandona</i> , fuerte, muy alta.	46

Tabla núm. 3.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Funcionario	"-ejo" como sufijo despectivo que tiene generalmente un matiz afectuoso en sustantivos y adjetivos.	- Estoy ahí fuera, ¿eh? Todavía les queda a ustedes un <i>ratejo</i> , así que hala, a aprovechar.	31

### 3. Rasgos sintácticos populares.

En este apartado, resaltaremos algunos rasgos sintácticos coloquiales del habla de los personajes de la comedia como es el caso del empleo de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona; la frecuente utilización de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona; el uso incorrecto y popular de la dos preposiciones seguidas "a por"; y, simplemente en una sola ocasión, hemos detectado el uso del presente en lugar del imperativo.

Tabla núm. 4.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
Mario	Uso de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona	- Verás, aquí se viene con las pilas nuevas y se las lleva <i>uno</i> descargadas, no sé si me entiende.	18
		- Está <i>uno</i> un rato, lo pasa lo mejor posible y luego se va. Como un hotel.	18
		- Es lo primero que hace <i>uno</i> cuando llega a un sitio de esos con mar, ¿no? Vas a la playa, te quitas la ropa y al agua.	20
		- Es como si fueras a una playa nudista. Entra allí <i>uno</i> vestido y es un cante.	24
		- ¡Y a la mujer de <i>uno</i> se la ve sin falda y no pasa nada! ¡Así que compórtate	

		como si lo fueras! - En serio. Aquí, decir que <i>uno</i> es inocente no tiene mérito. - ¿Pero esto está permitido? Entrar así, y <i>engañarle a uno</i> en una cosa tan íntima como ésta, que hasta me he quedado en calzoncillos... - Al menos, no deberían venir a echarle broncas a <i>uno</i> aquí dentro...	25 34 51 57
Ana		- Será moreno. Con el sol se pone uno moreno, no morado. - No, si ya... Cuesta al principio pero luego, poco a poco, se va <i>una</i> haciendo... Lo malo es que no se oye el ruido del mar. - Que le hagan a <i>uno</i> eso, a la fuerza, debe de ser terrible... - A veces no es agradable confesar la verdad <i>de sí misma</i> , y por eso se inventa <i>unas</i> cosas.	19 19 33 37
Funcionario		- Una vez casi se nos larga uno de aquí por un butrón. No puede <i>uno</i> fiarse ni de su padre.	29

Tabla núm. 5.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
Ana	El uso de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona singular.	- Autobuses sí, oye, pero que no vienen nunca, y que <i>te quedas</i> allí sola a esperar y <i>te puede</i> pasar algo. - He terminado el último curso y ahora estoy en período de prácticas. <i>Para que te den</i> el título hace falta resolver un caso. Y yo elegí el tuyo. - Hasta que <i>no apruebas</i> del todo, <i>no te dan</i> la grande. - Pero si tiene el seguro puesto, míralo. Y aunque <i>aprietes</i> el gatillo, no se dispara. - También puede ser al revés, que un día haya buena suerte y <i>te encuentras</i> , en el sitio más inverosímil, a la persona que <i>habías estado esperando</i> siempre, <i>sin darte cuenta</i> . Y cambie tu vida.	22 51 53 53 59
Mario		- Cuando <i>eres pequeño</i> tu madre <i>te regaña</i> sin parar, <i>hagas lo que hagas</i> . Y luego, de mayor, <i>te pasas</i> la vida buscando otras que ocupen su puesto <i>para que te marquen</i> la vida lo mejor que puedan. - <i>Te dejan</i> solo, con otros tíos <i>como tú</i> . - Es raro, feo y con una pinta de burro <i>que te caes</i> . - Sí. <i>Vas</i> por la calle un día tan tranquilo y <i>te cae</i> un canalón o <i>te encuentras</i> con una negra en patines, o	55 57 57



		con una policía en prácticas, dispuesta a todo, <i>que te deja cojo...</i>	59
--	--	--	----

Tabla núm. 6.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
Funcionario	El uso incorrecto de las dos preposiciones seguidas "a por".	- Disculpe usted un momento, que voy <i>a por...</i>	13

Tabla núm. 7.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
Funcionario	Uso del presente en lugar del imperativo	- <i>Lo añade</i> usted a lo que le debo.	14

Hay que tener en cuenta que la simpatía que siente Alonso de Santos por sus personajes de ficción le llevó a compartírselos, además, en los mismos rasgos sintácticos y, como vamos a señalar inmediatamente, léxico-semánticos populares. Muestra de esto son las dos siguientes acotaciones: al principio de la comedia, en la descripción inicial, utilizó, con un evidente aire humorístico, una muletilla propia del verbo "ir" que ya perdió su valor original: "*Hay también un radio-cassette con unas cintas sobre una repisa, y unas revistas más antiguas que la prisión, por si a alguna pareja le da por oír noticias o leer en un descanso. Como si estuvieran en su casa, vamos*"<sup>171</sup>; y la segunda ocasión fue poco antes del final de la comedia, cuando empleó las dos preposiciones seguidas "a por": "*Él se tumba en la cama con el zapato en la mano y el pie en alto. Ella va corriendo al lavabo a por un vaso de agua*"<sup>172</sup>.

#### 4. Rasgos léxico-semánticos populares:

En efecto, el texto de *Vis a vis en Hawai* está muy cargado de unas frecuentes muestras propias de las cuestiones que atañen al significado como los juegos de palabras y los dobles sentidos que llenaron la obra de una ingeniosa comicidad que desencadenó las risas y carcajadas de los espectadores como lo muestra con las siguientes palabras José Gabriel L. Antuñano:

Junto a la comicidad que *Vis a vis en Hawai* origina por la estructura, Alonso de Santos utiliza otras técnicas derivadas de la palabra; otras de los efectos cómicos visuales. Se ha escrito mucho, y por ello no he querido insistir al esbozar a grandes trazos las características de su teatro, sobre la sensibilidad para trasladar al escenario el habla de la calle. Esta comedia es un ejemplo, pero también de la intuición para usar de ese lenguaje para construir diálogos llenos de ingenio, con juegos de palabras, dobles sentidos, frases que producen la perplejidad de un personaje y la carcajada del público y un largo etcétera de recursos con los que el lector de esta comedia disfrutará<sup>173</sup>.

<sup>171</sup> Ibid., pág. 9.

<sup>172</sup> Ibid., pág. 54.

<sup>173</sup> José Gabriel López Antuñano, "Prólogo" a su edición de *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 11-12.

A continuación, pondremos de manifiesto y subrayaremos unos ejemplos y botones de muestra de los juegos de palabras y los dobles sentidos. El ejemplo más destacado tuvo lugar a mediados de la parte primera de la comedia. Cuando Mario descubrió que la joven, que se la contrató su abogado, no era una chica de alterne, le preguntó qué es ella de verdad. Ana, inventando su tercera mentira, le respondió que es una pintora. A lo cual reveló Mario: "¿Que "pintas"? ¿Y qué pintas, si puede saberse?"<sup>174</sup>". La palabra se refiere a qué tipo de pintura hace la joven, aunque contiene otro sentido: qué hace una chica como ella en un lugar como es la cárcel. Este sentido lo reitera la frase siguiente de Ana: "Tampoco tú tienes pinta de preso y estás aquí"<sup>175</sup>. El propio Mario afirma este sentido, avanzando la acción teatral, cuando dijo: "Pues, la verdad: no sé bien qué pintas tú aquí, aunque seas pintora"<sup>176</sup>.

Otro segundo ejemplo ha sucedido en la parte segunda de la comedia. Ana había dicho antes a Mario que trabaja como una chica de alterne en un club en donde allí la vio su abogado y la contrató para ser su esposa. De ahí viene la relación lógica entre el lugar en que trabaja y la misión por la cual contrataron. Pero, cuando Ana le mintió diciendo que es una pintora, Mario la preguntó humorísticamente: "¿Y cómo te salió el trabajito este de hoy? ¿Te contrataron en el Museo del Prado haciendo de Maja Desnuda?"<sup>177</sup>". La clara comicidad de la pregunta de Mario, con lo que implica de juegos de palabras, consiste en su deseo de relacionar el objetivo principal del contrato de Ana —ahora es pintora— con la célebre obra de Francisco de Goya. La cercanía fonética entre el nombre de la verdadera mujer pintada en el famoso cuadro de Goya, la Gitana, y la joven contratada, Ana, es muy bien relacionada<sup>178</sup>.

Otro botón de muestra ha transcurrido al principio de la parte segunda de la comedia. Ana, con la máscara de mafiosa, insiste que Mario confiese su relación con la droga. A lo cual responde el protagonista que trabaja sólo en una compañía de seguros que no tiene nada que ver con el tráfico de drogas, sino con asuntos relacionados simplemente con los accidentes de tráfico. En este momento destacó Ana, jugando claramente con la palabra "tráfico", que él está implicado en el comercio de drogas. Así lo muestran de una manera cómica ambos personajes:

Mario. Macre Vida, Seguros y Siniestros, es sólo de eso: de vida, seguros y siniestros.  
Allí sólo hacíamos cosas de accidentes de tráfico...  
Ana. De tráfico de drogas.

---

<sup>174</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., pág. 35.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pág. 35.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pág. 36.

<sup>177</sup> *Ibid.*, pág. 35.

<sup>178</sup> La Maja Desnuda (1790-1800) es una de las más célebres obras artísticas de Francisco de Goya que formó pareja con otra: La Maja Vestida (1802-1805). En ambas pinturas se retrata el cuerpo entero de una misma hermosa mujer recostada plácidamente en un lecho y mirando directamente al observador. No se trata de un desnudo mitológico, sino de una mujer real, contemporánea a Goya, e incluso en su época que se le llamó "la Gitana".

Mario. (*Desesperado*). ¡No! ¡De tráfico de tráfico! De coches. De drogas y eso, nada. Tú no conoces a mi suegro. Pilló a uno fumándose un canuto en la oficina y lo mandó a la sección de reclamaciones, y dejó de pagarle la nómina<sup>179</sup>.

Otro cuarto ejemplo que generó las risas del público es el confundimiento de Mario —encañonado desde debajo las sábanas por la joven visitante— en el nombre del Funcionario de prisión, cuando éste le pidió hacer una carta de recomendación para su hijo desempleado. La relación semántica entre "Monte" y "Campo" queda bien formada como se muestra en el siguiente diálogo:

Funcionario. Pues adiós. (*Va a salir y se vuelve*). Se me olvidaba. Darío, se llama mi chico. Darío del Monte. Se lo digo para que pueda ponerlo en la carta. A ver si hacemos carrera de él, hombre.

Mario. Darío del Campo. Sí, sí. No se preocupe, que no...

Funcionario. No, del Monte, le he dicho, no del Campo.

Mario. Eso, del Monte<sup>180</sup>.

El último ejemplo de estas cuestiones ha ocurrido un poco después del comienzo de la parte segunda de *Vis a vis en Hawai*. Ante la insistencia de Ana de que confiese lo de la droga, Mario inventa una historia ingeniosa con falsos nombres y organizaciones secretas. Al final de su increíble historia, Mario utilizó humorísticamente la palabra "organización", en una evidente referencia al trabajo sucio de la mafia:

Ana. ¿Y cómo es que no os han cogido hasta ahora?

Mario. Porque lo tenemos todo muy bien organizado. De ahí viene lo de la "Organización"<sup>181</sup>.

Por otra parte, en el lenguaje coloquial de los personajes aparecen ciertas muletillas procedentes sobre todo de los verbos "venir, ir y andar" que, usados en imperativos han perdido su significado original y cobraron uno nuevo que depende del contexto en que aparecen. Además, sólo en dos ocasiones, hemos detectado el uso de ciertos vulgarismos y neologismos. Asimismo, son frecuentes las jergas juveniles con léxicos espaciales y los idiolectos propios de los drogadictos.

Tabla núm. 8.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplo	Pág.
Mario	Muletillas o lexicalización de algunos imperativos, sobre todo, del verbo "ir" "venir" y "andar" que ya han perdido su valor original.	- No, quiero decir que estás mucho mejor de lo que dijo mi abogado. Muchísimo mejor. Me dijo que eras mona, pero no que estuvieras así de..., y de... <i>Vamos</i> , que estás mejor.	17
		- No exactamente..., pero, <i>vamos</i> que puede venir bien, por los ruidos.	18
		- Por eso hay que ir desnudándose, para tomar un poco de sol y ponerse morada. ¡ <i>Venga</i> , date prisa!	19

<sup>179</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, op. cit., págs. 44-45.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pág. 49.

<sup>181</sup> *Ibid.*, pág. 50.

		- <i>Anda</i> , sal de una vez y métete aquí dentro que va a venir el revisor y a este paso no salimos de la estación.	20
		- <i>Venga</i> , quítate la ropa y métete aquí conmigo en la piscina.	20
		- Baila un poco, como si estuvieras en el escenario. ¡ <i>Venga!</i> A ver que yo te vea.	34
Funcionario		- ¿Qué le parece como ha quedado esto, don Mario? Parece otro, <i>vamos</i> .	13
		- ¡ <i>Anda</i> , pues claro! Aquí ha habido casos de docena y de más.	13
		- De esos cargos que no hay que saber nada y que pagan tan bien, usted me entiende... <i>Vamos</i> , si no le parece mucha molestia.	48
Ana		- <i>Vamos</i> , que no te iba a ayudar en nada, de verdad te lo digo.	27
		- ¡ <i>Venga</i> , si lo único que quieres de mí es eso, acaba de una vez y lo antes posible, por favor!	28
		- No son de nada. <i>Vamos</i> , que sólo son para los pies. Uno para cada uno.	29

Tabla núm. 9.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplo	Pág.
Mario	Jergas juveniles con léxicos especiales e idiolectos de los drogadictos. En este último sentido, merece mencionar que Mario sólo imita cómicamente los idiolectos de las personas implicadas en la droga.	- Pues eso fue lo único que hice yo: ¡saltarme un semáforo! Atropellé a esa <i>tía</i> sin querer, y ya vino todo el lío seguido.	37
		- ¡Que se había largado la <i>tía</i> después de comérselo todo y acabarse las botellas!	38
		- La chica esa negra era un <i>camello</i> de enlace que nos había traicionado.	49
		- ¿Yo? Unos <i>colocones</i> cojo, tremendos. Antes del café con leche, por la mañana, <i>ya me meto un pico o dos</i> .	50
		- Una <i>sobredosis</i> . Quería droga, y yo le llené la <i>jeringuilla</i> hasta arriba.	50
		- Cuando se terminó de comer todo lo que había en el frigorífico, <i>le preparé un pico bien lleno</i> , y ¡hala! Al pantano de San Juan, que está aquí cerca.	50
		- ¡Qué mala pata tengo con las <i>tías</i> ! ¡Qué mala pata!	55
		- Te dejan solo, con otros <i>tíos</i> como tú.	57

Hombre "en off"		- "¡Y lo único que he dicho es que no quiero que vayas al bingo con ella, que hay muchos <i>tíos!</i> "	56
--------------------	--	---	----

Tabla núm. 10.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplo	Pág.
Ana	Vulgarismo y neologismo	- A mí me gusta mucho viajar. Es <i>mi hobby</i> = una afición.	19
Mario		- Llegamos a casa, le puso al dormitorio unas cuerdas, una lona y una campana, y lo convirtió en un ring de boxeo donde me machacaba bien, noche tras noche, <i>hasta dejarme k.o.</i> = que significa derrotar a alguien rápidamente.	55-56



## **VI. Sexto capítulo:**

La comedia de las mujeres maltratadas y marginadas en

*Dígaselo con valium*

## REPARTO

Personajes  
 Gracia  
 Jano  
 Chori  
 Sole  
 Inspector  
 Subinspector

ACTORES  
 DIANA PEÑALVER  
 JESÚS FUENTE  
 MÓNICA CANO  
 TINA SAINZ  
 JAVIER CÁMARA  
 ANDONI GRACIA

## CUADRO ARTÍSTICO

Escenografía  
 Realización de Escenografía  
 Realización de Vestuario  
 Atrezzo  
 Estudio de Grabación  
 Realización del Ángel  
 Telón  
 Pelucas  
 Ayte. Vestuario  
 Asistente de Dirección  
 Técnico de Iluminación  
 Regidor  
 Maquinista  
 Gerente  
 Director de Producción  
 Distribución  
  
 Secretaria  
 Administración  
  
 Dirección  
 Producción  
 Fecha de estreno  
 Lugar de estreno

MARIO BERNEDO  
 TAJUELA DECORADOS, S.L.  
 CACHI OTERO  
 JESÚS RAÑO  
 TRACK SA  
 ISMAEL GARCÍA-ROBERTO CASTRO  
 MCA AUDIOVISUALES  
 ANTOÑITA Y MONJES  
 FIDEL FENOLLAR  
 JORGE DAVID CATALUÑA  
 RAFAEL ECHEVERZ  
 JORGE DAVID CATALUÑA  
 NACHO ALCALDE  
 ÁNGEL SALCEDO  
 JESÚS F CIMARRO  
 RAQUEL PUEYO-KATHLEEN LÓPEZ  
 KILCOYNE  
 ELENA GÓMEZ  
 ÁNGEL DE LA PEÑA-JAVIER PUYOL-  
 YOLANDA DEL POZO  
 GERARDO MALLA  
 PENTACIÓN  
 EL 23 DE ABRIL DE 1993  
 TEATRO-SALÓN CERVANTES DE  
 ALCALÁ DE HENARES



### VI. 1. Introducción.

Como se ha señalado antes a lo largo de la presente, toda la producción teatral de Alonso de Santos y su tratamiento de los diferentes tipos y aspectos de la marginación suelen mostrar trilogías o formas de serlo. Así que Cristina Santolaria Solano afirmó, en un excelente estudio<sup>1</sup>, la existencia de una primera trilogía formada por las obras: *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (1975), *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1980) y *El demonio, el mundo y mi carne* (1981). En esta trilogía —y pese a que cada una de las tres obras que la forman responda a géneros y estéticas diferentes—, Alonso de Santos trataba, en un evidente ejemplo de metateatralismo, de la marginación social, política y humana que sufrían y padecían unas compañías de cómicos itinerarios que presentaban sus espectáculos durante la Castilla del siglo XVIII.

La segunda trilogía, según la opinión de Liz Perales<sup>2</sup>, está constituida por las dos tragedias finiseculares, *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1998), en donde la pluma de Alonso de Santos bucea en el mundo juvenil y trata de los problemas que este sector sufre, padece y enfrenta: el desempleo, la drogadicción, la delincuencia, la prostitución, el atraco, la violencia, el racismo, el odio o el miedo al otro. Ambas obras son evidente ejemplo de la marginación social, política e ideológica, sobre todo, la segunda de ellas.

Como se ha indicado en el cuarto capítulo, la tercera trilogía de nuestro autor está compuesta, según nuestro entender, por *La sombra del Tenorio* (1994) y, además, *Un hombre de suerte* (2003). El denominador común de estas dos obras es que ambas son protagonizadas por un solo actor; se tratan de un largo monólogo teatral; en ellas se emplea la fórmula escénica "el teatro dentro del teatro"; y, además, en cada una de ellas se habla directamente al público. La marginación humana y cultural de la primera de ellas fue encarada por el actor Saturnino Morales quien, como protagonista, nos daba su larga versión de los problemas que sufría tanto en el teatro como en la vida. En la segunda obra, la coartada del personaje marginado se materializó a través de la larga confesión que Fernando San Juan —director y actor principal de una compañía teatral— nos ha contado sobre hasta qué punto fue Aniano Peña —ese actor teatral fracasado que reencarnaba desdoblado a Saturnino— gran perdedor, sufridor y marginado a lo largo de todas sus trayectorias vital y profesional.

Esta breve introducción nos mete inmediatamente en la relación estrecha que mantiene la obra que ahora estudiamos, *Dígaselo con valium*, con otras dos comedias, asunto que nos lleva a pensar en la existencia de cuarta trilogía dentro de la producción teatral de Alonso de Santos. Nos referimos, en concreto, a las tres comedias *Pares y Nines* (1989), *Vis a vis en Hawai* (1992) y *Dígaselo con valium* (1993) que forman una

---

<sup>1</sup> Cristina Santolaria Solano, "El demonio, el mundo y mi carne, de J. L. Alonso de Santos: el eslabón que cierra una trilogía", *Teatro (Revista de estudios teatrales)*, núm. 6-7, junio de 1995, Universidad de Alcalá de Henares, págs. 217-248.

<sup>2</sup> Liz Perales, "Alonso de Santos sube de nuevo a escena la tragedia de los jóvenes", *El Mundo*, 28 de noviembre de 1997, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/11/28/cultura/327017.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1997/11/28/cultura/327017.html), (último acceso el 20 de octubre de 2009).

trilogía que aborda la marginación afectiva y sentimental de una serie de personas que sufren y padecen problemas como la soledad, la infelicidad, la insatisfacción y, sobre todo, el desamor. La profesora Margarita Piñero, en su "Introducción" a *Dígaselo con valium*, relacionó las tres obras bajo el genérico nombre de comedias modernas:

Y llegamos ya al epígrafe en donde queremos incluir a la obra que se publica en este volumen: *Dígaselo con valium* que con *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai* son comedias protagonizadas por antihéroes de nuestro tiempo que escenifican conflictos de amor cercanos al espectador contemporáneo. Hablan de amor, de soledad, de insatisfacción y, sobre todo, de desamor<sup>3</sup>.

En su largo y excelente recorrido por las obras de Alonso de Santos, José Ramón Fernández comparte la opinión de Margarita Piñero sobre la existencia de una trilogía formada por estas tres obras, aunque las denomina las comedias del amor: "Tal vez, sin pretenderlo —aunque es muy dudoso que este autor haga cosas sin haberlo planeado—, Alonso de Santos escribe en estos años una trilogía sobre el amor, con *Pares y Nines*, *Vis a vis en Hawai* y la comedia que estrenará en 1993: *Dígaselo con valium*"<sup>4</sup>. Nos parecen muy favorables esas dos opiniones y, por consiguiente, focalizaremos el estudio de la obra basándonos en las mismas.

Por otra parte, hay ciertas opiniones contrarias a las dos mostradas arriba como las de J. L. Castro González, María José Ragué-Arias y Cristina Santolaria Solano. A su vez, J. L. Castro González no está de acuerdo con las opiniones de Margarita Piñero y de José Ramón Fernández. J. L. Castro González quitó la obra que nos ocupa poniendo en su lugar a *Hora de visita* —la comedia que estudiaremos en el último capítulo— que con *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai* constituyen, según su punto de vista, una trilogía bajo el nombre de comedias psicológicas<sup>5</sup>.

Para María José Ragué-Arias, estas cuatro obras citadas arriba se unen juntas y se catalogan bajo el nombre de comedias coyunturales de poco interés: "Son obras coyunturales, bien dialogadas y bien estructuradas, pero de construcción dramática absolutamente convencional y de temas coyunturales sin demasiado atractivo"<sup>6</sup>.

Cristina Santolaria Solano parece estar muy de acuerdo con Ragué-Arias en la denominación de "coyunturales" de estas cuatro comedias. Según ella, a partir de 1987, en la trayectoria teatral de Alonso de Santos "es evidente un giro en su evolución

---

<sup>3</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, Ediciones Irreverentes, colec. Incontinentes, Madrid, 2005, pág. 23.

<sup>4</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", en José Luis Alonso de Santos. *Que siga la comedia*. Texto íntegro de *La comedia de Carla y Luisa*, de J. L. Alonso de Santos, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2003, págs. 19-131; la cita en pág. 100.

<sup>5</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", en *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*, coord. por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego, Volumen II, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pág. 36.

<sup>6</sup> María José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1996, pág. 180.

artística al decantarse, con frecuencia, hacia comedias evasivas, comerciales e incluso coyunturales: *Pares y Nines*, *Vis a vis en Hawai*, *Dígaselo con valium*, *Hora de visita*"<sup>7</sup>.

Ahora bien, como se ha indicado en el capítulo anterior, al igual que *Vis a vis en Hawai*, *Dígaselo con valium* se estrenó primero en el Teatro de Barakaldo de Bilbao el 12 de marzo de 1993. Inmediatamente después, la empresa productora, "Pentación", realizó una larga gira de la obra por muchas ciudades de España dentro de las cuales se puede citar a Albacete<sup>8</sup>. Luego, llegó la obra a Madrid donde se volvió a estrenar los días 23, 24 y 25 de abril en el Teatro de Cervantes de Alcalá de Henares. En este mismo teatro y ciudad se estrena, también, *La sombra del Tenorio* como hemos señalado antes en el cuarto capítulo de la presente. Sobre las frecuentes representaciones de las obras de Alonso de Santos en Alcalá de Henares dice Manuel Pérez Jiménez lo siguiente:

La representación de sus obras en el Teatro Salón Cervantes está convirtiéndose en un buen índice del ritmo creador de José Luis Alonso de Santos, autor teatral del que el público alcalaíno pudo ver, hace tan sólo dos meses, la comedia *Vis a vis en Hawai* y que nos ha ofrecido ahora la pieza, de sugestivo título, *Dígaselo con valium*<sup>9</sup>.

A nivel público, la comedia gozó de un éxito relativo como lo demuestran las siguientes palabras de Manuel Pérez Jiménez que bien elogian el humor que anida en la obra y que lo tradujo todo el reparto de la misma:

El humor, suprema aspiración de la comedia, brota espontáneo en buena parte de la misma y brilla ocurrente en ciertos momentos especialmente brillantes. Para hacerlo más atractivo, la compañía que dirige Gerardo Malla combina con acierto la experta interpretación de Tina Sáinz con las dotes histriónicas de Mónica Cano y el encanto de Diana Peñalver. Jesús Fuente y, en interpretaciones más breves, Javier Cámara y Andoni Gracia, completan un reparto que salva con acierto el mantenimiento de un tono divertido durante toda la obra. Así lo entendió el público que, en discreta proporción, apostó por la velada teatral en las desahogadas noches del fin de semana alcalaíno<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, núm. I, coord. por Giuseppe Di Stefano, Alessandro Martinengo y Tommaso Scarano, Pisa (Italia), 1998, págs. 176-194; la cita en págs. 178-179.

<sup>8</sup> Según Carlos Galindo: "*Dígaselo con valium*, original del dramaturgo José Luis Alonso de Santos, se presentará el viernes día 25 en el teatro Victoria de Hellín (Albacete) dentro de la gira que la compañía está realizando por toda España". Carlos Galindo, "La escena al día", *ABC*, 23 de junio de 1993, pág. 90.

<sup>9</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Dígaselo con valium*. Obra de equívocos y risas", en *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* y Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1995, pág. 37.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pág. 38. Manuel Pérez Jiménez no se olvidó de referirse a las buenas posibilidades de la ciudad de Alcalá de Henares y a las personalidades importantes del mundo del teatro que la visitan:

Entre este público, el propio director de la obra, Gerardo Malla, y figuras de relumbré en el teatro actual, como el actor Rafael Álvarez, El Brujo. Alcalá va descubriendo, de este modo, una parte de sus posibilidades en el terreno teatral, aquellas que derivan de su proximidad a la capital: autores y compañías velan sus armas en el Cervantes en vísperas de sus apariciones en los escenarios de Madrid. Aficionados y profesionales del teatro, venidos allí, comienzan a acudir a estas representaciones. Es deseable que, en la misma medida, el público local haga suya esta referencia a la panorámica teatral del momento que la programación del Teatro Salón Cervantes va permitiendo obtener.

*Ibíd.*, págs. 38-39.

En su larga gira por toda España y aún con el mismo reparto de su estreno, se representó la obra durante el II Festival de Comedia, celebrado en El Puerto de Santa María (Cádiz), el día 14 de agosto de 1993. Inmediatamente después de estas representaciones de 1993, llegó el turno de la publicación de la obra. Así que, después de realizar las frecuentes revisiones, modificaciones y correcciones que tanto suele llevar a cabo a raíz de los estrenos, Alonso de Santos consideró definitivo el texto de la obra que se publica a través de Ediciones Irreverentes con la exhaustiva "Introducción" de su esposa, Margarita Piñero, quien destaca las siguientes palabras:

La presente edición recoge el texto original revisado por el autor tras la puesta en escena en 1993, y la corrección final que ha realizado para esta publicación. Estas revisiones no han añadido cambios sustanciales respecto al manuscrito cedido por el autor. Ha sustituido o eliminado alguna palabra que, según el autor, le parecía reiterativa. Asimismo, ha modificado la última situación, en que cambian algunos comportamientos y respuestas de los personajes del texto que se estrenó. [...]. Suele, en efecto, Alonso de Santos realizar muchos borradores antes y después del estreno de sus obras, y no publica sus textos hasta tiempo después de sus estrenos, momento en que realiza la que considera versión definitiva<sup>11</sup>.

## VI. 2. Estructura dramática.

Con *Dígaselo con valium* pro seguiremos tocando las líneas generales que hemos abordado antes en nuestro estudio de *Vis a vis en Hawai*: la renovación y modernización de la comedia española contemporánea, la marginación, los protagonistas antihéroes, el humor, el conflicto dramático.

Ahora bien, Alonso de Santos es un gran observador y aún estudioso de la realidad circundante y de la situación sociopolítica de España. Esta atenta observación y estudio le dotaron de una visión muy profunda de los fenómenos y problemas sociales que sufren sus ciudadanos y le llevaron a tratar, también, graves temas que se encajan bien con el drama o la tragedia y no con la comedia. En la obra que estudiamos, se plantean problemas que se desencadenan de las relaciones que mantienen los personajes entre sí, de su convivencia, y que dan origen, al final, a su amarga marginación.

El igual que *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai*, *Dígaselo con valium* aborda problemas de la índole del amor, desamor, infelicidad, insatisfacción, desesperación, frustración y soledad. No obstante, esta comedia se distingue parcialmente de las otras dos por su nuevo tratamiento de la bisexualidad y de los malos tratos coyunturales, dos problemas suficientemente candentes de la sociedad española actual. La inadecuación y el peligro del tratamiento de estos temas serios dentro del género de la comedia los ha podido resolver nuestro autor con el recurso al humor, que se utiliza con la maestría y el oficio de quien está bastante seguro de todos sus instrumentos y habilidades escénicos. Este mismo asunto contribuyó al gran desarrollo del concepto de la comedia española contemporánea como subraya César Oliva en las siguientes palabras:

---

<sup>11</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 39.

*Dígaselo con valium* (1993) y *Hora de visita* (1994) no son sino persistencias en ese singular marco dramático en el que el autor desarrolla su concepto de comedia española contemporánea. Ambas no desdénan las claves humorísticas, bajo reconocibles influencias de autores que las manejaron con anterioridad: Jardiel Poncela, Mihura, Tono y tantos otros precedentes del reciente teatro de humor. [...]. Ese peligro, en *Dígaselo con valium*, está en la combinación del humor con temas aparentemente nada propicios a él: amor y desamor, marginalidad, bisexualidad, todo aquello que no parece contener elementos con los que reír. Sin embargo, el autor lo consigue planteando otro de los temas candentes de la sociedad actual: el de las mujeres maltratadas que, en vez de ser presentadas como personajes de drama, son de comedia<sup>12</sup>.

Alonso de Santos ha sido capaz de mantener siempre las sonrisas y risas de su público. La actitud que se percibe de sus textos y representaciones no es la de un autor frío que suele ignorar a su espectador-lector. Todo lo contrario, es un autor muy amable al otro que ve o lee sus creaciones artísticas. Es más, Alonso de Santos es incluso muy tierno con los propios personajes que crea y saca de la realidad que observa y estudia constantemente. Es verdad que el humor de sus comedias —dado que los temas a tratar son nada propicios al género que los contiene— es agri dulce. No obstante, nunca llegó en sus comedias ni al sarcasmo ni a la burla de los personajes que encarnan sus sinceros planteamientos e inquietudes. En efecto, el humor que proporciona Alonso de Santos al público a través de sus comedias puede tratarse, pues, de la medicina con la cual intenta curar —como no puede hacerlo con todo el mundo— sólo al paciente que se encuentra en su alcance; mejor dicho, en las salas o teatros de los estrenos y representaciones. Así lo explica nuestro autor en una rueda de prensa celebrada en Santander:

"Cuando no se puede curar el mundo, lo que hay que hacer es curar al paciente que se tiene delante", dijo Alonso de Santos, que explicó que como no ve la forma de "curar al mundo" se limita a "tratar de curar a los pacientes que vienen a mi consulta, nada más"<sup>13</sup>.

En cuanto a sus seres de ficción, Alonso de Santos ve que el humor es el fuerte escudo que ayuda a estos personajes sufridores y marginados —que son gente muy corriente a la que ve y con la que se encuentra en las calles— a enfrentarse, en su arduo conflicto dramático, con la dura espada de la vida y con sus obstáculos y dificultades, sean cuales sean, sociales, económicos, políticos, amorosos, amistosos, sentimentales, ideológicos, etc. En su "Introducción" a la comedia que venimos estudiando, Margarita Piñero resalta esta misma idea con los términos siguientes:

Por lo tanto, el humor es el arma que el autor ofrece a sus personajes para vencer la dificultad de vivir. Porque este es el tema de las comedias de Alonso de Santos: la angustia a la que el hombre se enfrenta día a día. No son héroes sus personajes, son hombres de la calle que han de mirarse cara a cara, y en el espejo cotidiano en que se ven sólo encuentran frustraciones, anhelos y deseos. La felicidad es la meta a la que aspiran; por conseguirla luchan desesperadamente, pero siempre hay un obstáculo que se lo impide. A veces este obstáculo es amoroso, social, económico o amistoso<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes: Dos tragedias cotidianas*, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, págs. 13-14.

<sup>13</sup> ABC (Santander), "Alonso de Santos: 'La sociedad está cada vez más separada del arte'", ABC, 31 de enero de 2002, pág. 72.

<sup>14</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 19.

En efecto, el optimismo, la euforia, la esperanza —las características principales que implica el género de la comedia— y la lucha permanente —que conlleva la esencia del teatro como lucha y pelea<sup>15</sup>— con el fin de conseguir los deseos, anhelos y metas —aunque se muestran a veces imposibles— siempre los vemos apoyados y reiterados por el humor que hace posible, a los propios personajes y, asimismo, al espectador-lector, vivirse la vida. Esto mismo era siempre el principal y evidente objetivo de las comedias de Alonso de Santos como se deduce de las siguientes palabras:

El autor teatral trata, pues, de comunicar en sus comedias una euforia ante el mero hecho de vivir que se traduce en una defensa de la existencia. Toda buena comedia siempre nos dice: "A pesar de todas las dificultades que hemos visto en el escenario, y a pesar de todas las dificultades que sabemos que pueden venir (y que vendrán después), la vida merece la pena vivirse"<sup>16</sup>.

De hecho, Alonso de Santos ha sido un defensor ferviente del género de la comedia y trató de conseguir, a menudo, en sus todas obras cómicas descifrar la difícil estrategia de cómo abordar contenidos trascendentes y alarmantes con una mezcla mágica de humor y risas. Así reflexiona Alonso de Santos sobre la situación del género cómico y sobre la injusticia que sufre dentro de la creación contemporánea: "El teatro europeo actual, el más importante sin duda, no está inclinado hacia la comedia. Las obras de humor ni siquiera llegan a los jurados de los premios: una obra que provoca la risa parece que no puede figurar en la historia de la cultura"<sup>17</sup>.

Por otra parte, la figura de los antihéroes o de los personajes con aristas que pueden, a veces, herir la sensibilidad del espectador-lector son siempre los que suelen protagonizar las obras de nuestro autor. Estos mismos personajes, vestidos de ternura por Alonso de Santos y limadas sus asperezas por medio del humor, se mostraron muy desfavorecidos social y económicamente desde la primera obra del autor estrenada en 1975, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, hasta casi mediados de los años ochenta, 1987, en que subió a las tablas del escenario su obra *Fuera de quicio*.

---

<sup>15</sup> Según muestra Mario Almela en *Levante de Castellón*:

"El director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), José Luis Alonso de Santos, manifestó ayer en Castelló que "el teatro es pelear, porque la vida es una batalla y el teatro es una síntesis de la vida. Por eso hay que conseguir que el espectador vea en esas luchas el resumen de todas sus batallas". Alonso de Santos apoyó su punto de vista teórico con un ejemplo práctico: "Romeo y Julieta se enamoraron. Se enteran los padres y les ponen un piso para que se vayan a vivir juntos. Punto y final. Con esto no podemos tener una obra de teatro. O si los padres se oponen y Julieta se resigna a casarse con otro, tampoco tenemos obra. En cambio si deciden luchar por su amor es entonces cuando podemos hacer algo interesante", añade".

Mario Almela, "Alonso de Santos: "El teatro es una pelea, porque la vida es una batalla"", *Levante de Castellón*, 18 de febrero de 2003, <http://www.uji.es/bin/com/revista/200302/18/16608.pdf> (último acceso el 30 de octubre de 2010).

<sup>16</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, 2ª edición, Madrid, 1999, pág. 460.

<sup>17</sup> Itziar Pascual, "Reflexión sobre el género cómico en el teatro actual", *El Mundo*, el 1 de septiembre de 1996, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/09/01/uve/232540.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/09/01/uve/232540.html), (último acceso el 20 de octubre de 2009).

La verdad es que, durante este lapso temporal, ha sido el dios-sociedad el que hacía caer en desgracia al individuo y, asimismo, el que utilizaba todos sus poderes y prestigios para así obstaculizar sus deseos, libertades y derechos, convirtiéndole al final en una víctima y en un ser marginado y perdedor. A partir de 1989, en que se estrenó *Pares y Nines*, cambió progresivamente la índole del marginado que protagoniza las obras alonsosantianas para llegar a mostrarnos clases —no populares e inferiores como las primeras obras— más acomodadas como la clase media burguesa. Esto mismo lo hemos visto ocurrir con Roberto y Federico, en *Pares y Nines*, y, además, con Mario y Ana, en *Vis a vis en Hawai*, y lo vamos a ver, también, tanto en *Dígaselo con valium* como, un poco más tarde, en *Hora de visita*. Cristina Santolaria Solano refuerza nuestro entender con los términos que aportaremos a continuación:

Alonso de Santos presenta, con diversas variantes, al individuo enfrentado a una sociedad que cercena sus derechos y libertades, que coarta sus deseos, y que lo convierte en víctima, en un ser marginal, sin importarle que los motivos de esa exclusión sean las ideas, la edad, la pertenencia a un grupo social determinado o los sentimientos, por sólo poner unos ejemplos. El dramaturgo se sirve de estos seres inadaptados o marginados para ejercer una crítica que no se vierte de manera directa en sus textos, sino a través de su simpatía hacia esos seres indefensos que sucumben bajo el peso de una sociedad que no se detiene ante nada. Conviene señalar que en las obras que abarcan estas páginas (1975-1987), el protagonismo recae sobre los más desfavorecidos socioeconómicamente, mientras que, a partir de *Pares y Nines* (1989), sus creaciones están protagonizadas, con bastante frecuencia, por grupos más acomodados, incluso pertenecientes a la burguesía (*Hora de visita*, *Dígaselo con valium*)<sup>18</sup>.

En líneas generales, podemos afirmar que el autor objeto de estudio, bebiendo de manantiales tanto españoles como universales, ha podido y logrado remodelar, renovar y modernizar el género de la comedia, cambiando el lema que se le atribuía a lo largo de los dos tercios del siglo pasado: comedias evasivas con expresiones festivas y superficiales. Las características más importantes de las comedias de nuestro autor, incluyendo claramente a *Dígaselo con valium*, pueden ser, entre otras, las siguientes: su compromiso y su carga crítica directa o indirectamente social; su humor acertado y frecuentemente amargo que genera y produce, a la vez, las dos posibilidades o reírse del llanto o llorar de la risa; la caracterización bastante humana que nuestro autor hace de los personajes que pueblan en sus obras y su frecuente afán de revestirlos de ternura y amabilidad a pesar de las aristas y asperezas iniciales que desaparecen rápidamente con el análisis hondo y, a veces, psicológico que realiza el autor de ellos; la existencia de un puro conflicto dramático que lleva al personaje a luchar con fuerza e intensidad para lograr sus íntimos deseos, fines y metas; la recreación del lenguaje coloquial y popular que resalta los distintos aspectos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos que —aparte de poner en escena un registro lingüístico próximo a la realidad— subrayan y focalizan la marginación cultural de gran parte de sus miserables personajes. En su "Prólogo" a *Trampa para pájaros*, Eduardo Galán resalta la misma idea con los siguientes términos:

<sup>18</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", op. cit., pág. 180.

Es Alonso de Santos un extraordinario constructor de comedias de humor. Se propuso renovar el género y lo consiguió: partiendo de la mejor tradición humorística española que es *El Quijote* y apoyándose en Jardiel y Mihura, por lo que al teatro español se refiere, y sirviéndose de los maestros de la filmografía universal como Lubitsch, Billy Wilder y Woody Allen, Alonso de Santos conduce la comedia por los derroteros de la hondura psicológica, la ternura, el apunte social de carácter crítico y la recreación de un lenguaje popular, todo ello sin olvidarse de la construcción de situaciones llenas de humor puro<sup>19</sup>.

Estando de acuerdo con la opinión de Eduardo Galán, Cristina Santolaria Solano en su exhaustivo trabajo, que abordaba la producción teatral de nuestro autor durante el lapso comprendido desde 1975 hasta 1987, ha enumerado así muchos de los aspectos y rasgos diferenciadores de la comedia alonsosantiana:

Como ya señaló Eduardo Galán, José Luis Alonso de Santos es el gran renovador de la comedia del posfranquismo, ya que, sin renunciar al compromiso y a cierta carga crítica, especialmente en el período aquí tratado [1975-1987], logra remodelar un género, la comedia, que se había definido, básicamente, por su carácter evasivo y circunstancial. Un humor, a veces poético, a veces filosófico, y, con frecuencia, amargo; una profundización psicológica en la caracterización de unos personajes que rehuyen cualquier estereotipo porque, ante todo, son humanos; una recreación del lenguaje popular que trata de captar los diferentes niveles socio-lingüísticos; así como un apunte social de cierta hondura crítica, son algunos de los rasgos diferenciadores que han configurado la producción de Alonso de Santos<sup>20</sup>.

El proceso de remodelación, renovación, modernización y actualización de la estructura tradicional del género de la comedia, que nuestro autor aspiraba conseguir, tanto de forma como de contenido, para acercarse al espectador actual y proporcionarle con el humor las risas que le curan de sus enfermedades vitales, ha sido continuado, en *Dígaselo con valium*. En su "Nota del autor", Alonso de Santos demuestra esta misma idea con las siguientes palabras:

Trato en *Dígaselo con valium* de continuar la línea de mis anteriores comedias (desde *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, en 1975, hasta *Pares y Nines*, en 1989, pasando por otros títulos como *Fuera de quicio*, *Bajarse al moro*, o *La estanquera de Vallecas*). Mi objetivo principal en todas ellas es encontrar, dentro de la estructura tradicional del género, una actualización de formas y contenidos, que permita un acercamiento más directo y actual al espectador de hoy<sup>21</sup>.

Esta comedia consta de dos actos, subdivididos respectivamente en ocho y nueve escenas cada uno de ellos. Al igual de lo que hemos dicho sobre *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, en *Dígaselo con valium* se observa, también, una simetría casi acentuada en el número de escenas de los dos actos que la forman. Todos los acontecimientos suceden durante nada más que dos mañanas de dos días seguidos y tienen lugar en un único

<sup>19</sup> Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", en J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, edición de la obra en SGAE, Madrid, 1993, págs. 10-11. Hay que tener en cuenta que esta misma idea la mostró antes Eduardo Galán en su excelente artículo: "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 227, enero-marzo, 1989, págs. 40-45.

<sup>20</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", op. cit., pág. 179.

<sup>21</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, edición de Margarita Piñero, Ediciones Irreverentes, colec. Incontinentes, Madrid, 2005, págs. 43-44.



lugar, el hogar conyugal de Gracia y Jano, la pareja protagonista de la comedia. Según estas palabras de Manuel Pérez Jiménez:

Estructuralmente, la comedia lleva también el sello de un producto *standard*, especialmente diseñado para el consumidor de hoy, con entreacto único, materia dramática bien equilibrada en dos partes de similar duración y tiempo de representación homologable al de la mayor parte de las películas modernas<sup>22</sup>.

A diferencia de toda la producción teatral alonsosantiana, sea de los años setenta y ochenta o sea de los noventa, *Dígaselo con valium* nos lleva por primera vez a la casa de una clase acomodada, situada, también, en Madrid. Con esto se nos muestra nuestro autor como fiel testigo del Madrid con todos los cambios y transformaciones sociales que le tocaron vivir durante el último cuarto del siglo pasado. Además, con esto se convierte Alonso de Santos en gran transportador del sentimiento de muchos sectores que consideran su teatro como un espejo en que se miran y se reconocen. Este mismo entender lo refuerzan estas palabras de Cristina Santolaria Solano:

Por otra parte, el Madrid actual es el marco elegido por Alonso de Santos para desarrollar la trama de sus obras, un Madrid que refleja el cambio de mentalidad operado en España con la muerte de Franco (*Bajarse al moro*) o el del desconcierto y cierta inestabilidad que se vivió en el primer lustro de los años 90 (*Dígaselo con valium*), es decir, un Madrid catalizador del devenir histórico de nuestro país, lo que convierte a Alonso de Santos en fiel testigo de los conflictos de la sociedad española del último cuarto de siglo y en portavoz del sentir de la inmensa mayoría que percibe su teatro como algo propio<sup>23</sup>.

La trama principal de la comedia se centra, entonces, en el desconcierto y la inestabilidad que vivía un joven matrimonio representante del éxito social de la sociedad española finisecular. El marido, Jano, es un subdirector general del Ministerio de Cultura y la mujer, Gracia, es una gran víctima de la falta de amor y de la insatisfacción con su vida. Este matrimonio es cuestionado por la llegada sorprendente a su casa de dos mujeres escapadas de la cárcel. Esta subtrama se entreteje con la trama principal de la comedia para presentarnos los problemas de convivencia que sufren por igual las tres mujeres: incomunicación, soledad, insatisfacción, infelicidad, frustración y, sobre todo, desamor. Sobre la comedia resalta Alonso de Santos las siguientes palabras:

*Dígaselo con valium* [es una] nueva revisitación de la comedia: el gordo y el flaco deshaciendo la casa, sólo que el gordo y el flaco son mujeres un poco al borde de un ataque de nervios. [La comedia es una] denuncia de la violencia de género antes de que se disparara el tema<sup>24</sup>.

### VI. 3. Situación y conflicto.

En su "Nota del autor" escrita para la publicación de la comedia, dice Alonso de Santos las siguientes palabras:

<sup>22</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Dígaselo con valium*. Obra de equívocos y risas", op. cit., pág. 38.

<sup>23</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", op. cit., pág. 180.

<sup>24</sup> Juan Ignacio García Garzón, "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", *ABC*, el 10 de mayo de 2008, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/10/030.html>, (último acceso el 10 de septiembre de 2009).

[En *Dígaselo con valium*, se presentan] conflictos, situaciones, relaciones de seres humanos, crisis, deseos reprimidos, que surgen como volcanes en nuestro corazón frente a la rutina de cada día, el conformismo y la renuncia. Los seres marginados serán —como en gran parte de mi teatro— los encargados de cuestionar el equilibrio del sistema y de romper una y otra vez "la casa", lugar del bienestar y comodidad que ese sistema nos impone como modelo perfecto de vida. Pero la casa es mucho más que el lugar donde vivimos. Es el principal campo de batalla donde se fragua nuestro destino<sup>25</sup>.

En *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, había presentado Alonso de Santos una serie de problemas relacionados con la droga y el desempleo y provocadores de otros mucho más trascendentes como la delincuencia, la prostitución, la violencia, el pillaje, el racismo que evidencian y materializan el gran fracaso del sistema sociopolítico de la España finisecular. En cambio, en *Pares y Nines*, *Vis a vis en Hawai* y, asimismo, en *Dígaselo con valium*, el fracaso social se plasma mediante las relaciones de convivencia de los seres humanos. En otras palabras, las relaciones que mantienen los personajes entre sí, especialmente las propias del matrimonio y del hogar, han sido cuestionadas de fondo en esta trilogía que trata la marginación afectiva y sentimental. En uno y otro caso la carga crítica y denunciatoria del autor y sus impulsos éticos quedan muy evidentes.

El asunto es mucho más estudiado en la comedia que nos ocupa que en las otras dos obras que completan la trilogía porque Alonso de Santos abordaba directamente aquí los conflictos y crisis que destruyen desde dentro, derriban de arriba abajo la casa matrimonial y dan origen, al final, a la separación inevitable y definitiva y al fracaso familiar y, por consiguiente, social que plantearon anteriormente, conforme a lo que demostramos en el capítulo anterior, *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai*. En este mismo sentido, podemos decir que, pasando por alto las fechas de estreno de las tres comedias —*Pares y Nines* (1989), *Vis a vis en Hawai* (1992) y *Dígaselo con valium* (1993)— la obra que ahora estudiamos se considera lógica y temáticamente —creemos— como la primera que abre, y no termina, esta trilogía del amor y desamor.

En *Dígaselo con valium*, nos adentra Alonso de Santos dentro de la casa matrimonial de Gracia y Jano y nos presenta las míseras peripecias que padece, no solamente la esposa dueña del hogar, sino también las otras dos mujeres de distinta procedencia social, Chori y Sole, que la visitaron de repente. Las tres mujeres se veían maltratadas y, asimismo, sufriendoras de una serie de problemas de convivencia cuyo denominador común y generador principal son sus respectivos maridos. Según estas palabras de Margarita Piñero:

Alonso de Santos siente especial predilección por los personajes marginados. Pero las causas de esta marginación no se encuentran únicamente vinculadas a la pertenencia a una determinada clase social. Son marginados porque, como bien ha señalado Domingo Ynduráin, "han elegido una manera de vivir que no se integra en las convenciones sociales"<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 43.

<sup>26</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 7.

Para duplicar e intensificar su carga crítica social, no eligió nuestro autor a un modelo corriente y regular de los matrimonios de las clases más populares, modestas e inferiores —que suelen poblarse mucho en su producción teatral—, sino a otro que pertenecía a las acomodadas y burguesas que se dota de éxito socialmente considerable. Así que el modelo perfecto de vida, representado por esta pareja pudiente, queda puesto en prueba para demostrar el fracaso social que venía testimoniando y denunciando Alonso de Santos a través de esta obra. Según estas palabras de Manuel Pérez Jiménez:

La evolución de la sociedad que le sirve de referencia y, es de suponer, su propia evolución personal han ido modificando levemente la inicial línea dramática del autor, orientando sus últimos títulos por el camino de una comedia que, si bien conserva rasgos populares, halla en los sectores más pudientes de las actuales clases medias su vivero temático más fértil<sup>27</sup>.

Alonso de Santos que presentó por primera vez en su producción teatral una clase acomodada, en esta comedia aparecen dos temas bastante nuevos: los malos tratos y la bisexualidad. En cuanto a la violencia de género podemos decir que es un tema totalmente nuevo en la producción teatral de Alonso de Santos. Nuestro autor no lo planteó sólo en su concepto material —los malos tratos que sufren las mujeres por sus maridos—, sino también en el sentido de las violentas fantasías amorosas a la que, a su pesar, estaba sometida Gracia por su esposo sonámbulo quien no se acordaba de nada de ellas. Esta misma idea la muestra José Ramón Fernández con las siguientes palabras:

Se trata, ya lo hemos dicho, de una nueva comedia sobre el amor; mejor, sobre la falta de amor, más en esta ocasión que en las anteriores [*Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawái*], pues Alonso de Santos aborda dos temas no fáciles por primera vez: los malos tratos y el amor homosexual. Para ello, nos lleva también por primera vez a una casa de clase acomodada, habitada nada menos que por un subdirector general del Ministerio de Cultura y su mujer, Gracia, a quien éste obliga a violentas fantasías sexuales en medio de la noche, diciendo no recordarlas al día siguiente. Ya tenemos el equilibrio precario: una protagonista profundamente insatisfecha con su vida. Y su vida da un vuelco al recibir la visita de su prima y otra mujer que han escapado de la cárcel<sup>28</sup>.

Por otra parte, es verdad que, en *Trampa para pájaros*, Alonso de Santos abordó el tema de la bisexualidad a través del personaje de Abel, hermano del policía Mauro, que le confesó a éste mantener relaciones con otros hombres. Sin embargo, aquí el tema es mucho más delicado porque esta vez está relacionado con el otro sexo femenino, lo cual confiere a Alonso de Santos cierta novedad temática tanto en el teatro como en la literatura. Este mismo asunto lo revela Margarita Piñero con los siguientes términos:

En *Dígaselo con valium*, se nos presenta un amor bisexual. Ya lo hizo el autor en *Trampa para pájaros*, en donde Abel nos hablaba de sus relaciones con otros hombres. Ahora, el tema es aún más delicado pues es una mujer la que se enamora de otra. Y digo más delicado porque aparece con menor frecuencia tanto en el teatro como en la literatura<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Manuel Pérez Jiménez, "Dígaselo con valium. Obra de equívocos y risas", op. cit., pág. 37.

<sup>28</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 100.

<sup>29</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 33.

La casa matrimonial en que vive esa pareja triunfante, que se suponía ser el lugar de su bienestar y comodidad, pasó a ser el escenario de sus discordias y conflictos que, si es verdad que no llegaron al sentido profundamente literal de una lucha, sí que nos demostraron que el hogar conyugal puede llegar a ser, a veces, una deprimente y asfixiante cárcel sin rejas de la que sus habitantes, sus presos, nunca pueden escaparse. Dice Alonso de Santos en la dedicatoria de la comedia: "A todas las mujeres presas de las cárceles del mundo, con o sin rejas"<sup>30</sup>.

El conflicto principal de la comedia es de situación. Dadas ya las violentas prácticas nocturnas de su marido, Gracia quiere dejar el lugar donde vivía —su hogar conyugal, su casa, su entorno— y desea luchar contra su mísero presente reinante. La protagonista femenina de *Dígaselo con valium* se ha convertido en un prisionera de su situación y esto mismo intensificó y materializó su dimensión marginal que, dada la naturaleza cómica del género de la obra, nunca llegó hasta el grado de dramatismo. Este conflicto de situación se presentó nada más se levantan los telones de la obra. En escena están ya Gracia y Jano; ella llora y le revela a éste sus violentos actos amorosos, asunto que él no quiere reconocer o, mejor, no se acuerda de ello por ser sonámbulo:

Gracias. ¡Estoy con los nervios destrozados! ¡No he podido dormir en toda la noche otra vez...! ¡Por tu culpa!

Jano. ¿Te tomaste el Valium?

Gracia. Sí, pero nada más dormirme llegaste tú...

Jano. Tuve una reunión hasta tarde, ya te lo dije...

Gracia. Te dormiste nada más meterte en la cama, y después te levantaste y empezaste otra vez con lo de siempre. (*Llora*).

Jano. (*Paciente*). ¿Yo? ¿Qué es lo que hice yo anoche, vamos a ver?

Gracia. ¡Ha sido horrible!

Jano. Oye, ¿pero qué es lo que pasó?

Gracia. ¡Te empeñaste en que me pusiera el body morado a las cinco de la mañana! ¡Esto fue lo que pasó!

Jano. ¡Santo cielo! ¿Y te lo pusiste?

Gracia. ¡A ver, qué iba a hacer! ¡Y en cuanto me lo puse me lo arrancaste como un animal...! ¡Y querías violarme!

Jano. ¡Mujer! Violarte... Si acaso querría hacer el amor contigo. Para eso estamos casados, ¿no?

Gracia. ¡Sí, pero no para hacerlo así, y debajo de la cama! [...].

Jano. Sueñas, y te crees lo que sueñas, que eso no le pasa a nadie. ¿Se lo has dicho al psicólogo?

Gracia. ¿Y estos cardenales, de estar debajo de la cama que no cabíamos, me los he hecho yo también...?

Jano. ¡Yo qué sé! ¡Te habrás caído...! No he sido sonámbulo en mi vida y lo voy a ser ahora, de repente. Y además, a mí no me gusta meterme debajo de la cama para eso. Me gusta hacerlo encima.

Gracia. Sí, pues anoche no. Anoche querías debajo. Como aquella vez que te dio por que hiciera el pino desnuda. Pero desde luego esta es la última vez. ¡La próxima vez que me vengas con cosas de esas de las películas te doy con una silla en la cabeza y me voy de casa!<sup>31</sup>

<sup>30</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 45.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, págs. 50-51.

El riesgo constante en la construcción de los conflictos y situaciones de la obra —como mostraremos más adelante en el apartado del incidente desencadenante— incluye y abarca, además, el mismo título que se dio a la comedia, *Dígaselo con valium*, que no muy pocos de los espectadores pueden percibirlo erróneamente como algo llamativo —por ser bastante cercano a ellos— para pasar una agradable velada teatral, aunque en el fondo la pieza se dota de un verdadero conflicto dramático. Creemos que con esto respondemos en parte a las dos opiniones desfavorables sobre la obra, que hemos señalado al principio de nuestro estudio, las que la calificaron y clasificaron como comedia comercial y evasiva de poco interés por su cometido y temas conyugales. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

En *Dígaselo con valium* esta sensación de *peligro* en la construcción y desarrollo de la pieza se advierte desde el mismo título, demasiado cercano a otros muchos que prometen una plácida oportunidad para lucir el astracán o dejarse seducir por el figurón de turno; cuando en realidad lo que se plantea es un auténtico conflicto dramático. Este arriesgado coqueteo sugiere el reto de quien se encuentra firme en el manejo de sus capacidades creativas<sup>32</sup>.

En efecto, el estado de desconcierto e inestabilidad en que se encontraba Gracia durante su conflicto de situación hizo que ella no estuviera segura de sí misma, ni de sus propios actos, ni conociera tampoco las razones profundas de sus emociones ni deseos. Así que, una vez saliera su marido a su trabajo, se monologa proyectando su profundo conflicto sobre el ángel que preside la casa matrimonial, tomándolo así como agente pasivo sin ninguna posible respuesta y convirtiendo a dicho conflicto de situación en otro interno del mismo grado de los del ex policía Mauro con los viejos retratos de los padres fallecidos, el caballo de cartón, los recibos de luz y, además, los maniqués en *Trampa para pájaros*; el del joven violento Ángel con la caña de cerveza en *Yonquis y yanquis*; el de la Tía Berta con sus plantas y geranios en *Salvajes*; y el del actor cómico fracasado Saturnino Morales con la estatua muda e inmóvil de Sor Inés en *La sombra del Tenorio*. De la siguiente manera expresiva revela la protagonista marginada de la comedia su conflicto interno:

(Ella tira el body roto contra la puerta. Luego va hasta la radio y sube el volumen. Después pone la televisión. Va hasta el teléfono y marca un número).  
Gracia. (Al teléfono a gritos, por el ruido que hay). ¿El psicólogo está por favor? ¡Un momento...! (Baja todos los aparatos). ¿Sí? ¿Qué si está José Carlos...? Pues, mire, por favor, dígame que ha llamado Gracia Vásquez... Que si me puede hacer un hueco hoy, que es urgente. Me avisa, sí... Gracias. (Cuelga. Habla al Ángel). Él me viola debajo de la cama y yo al psicólogo. El que tenía que ir es él. ¿No? Tú me dirás. (Se pone a recoger las cosas del desayuno, agresiva). Estoy del matrimonio hasta... Quedarse en casa todo el día esperando a ver si viene la asistenta para hablar con ella de su tía del pueblo o de los novios que le salen... Y cuando llega por la noche tu marido, peor. Cualquier día me ata con esposas y cadenas, como en las películas porno. Yo, desde luego, si le pilla un coche o algo así no me pienso volver a casar. Tampoco quiero yo que le pille, pero vamos, si le pilla, por un accidente de los muchos que hay... Divorciarme, no, porque del disgusto que se lleva mi madre se muere. Pero si le pilla un coche... "Tengo reunión, tengo reunión..." Yo también tengo reunión, con los

<sup>32</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993, pág. 153.

cacharros en la cocina. Esto parece la clausura de las monjas de antes. Sólo me falta hacer polvorones en mis ratos libres. Yo así no aguanto más. Necesito que ocurra algo en mi vida. Ya podías hacer un milagro tú, hijo, que para eso eres ángel<sup>33</sup>.

Dejémonos un espacio aquí para que Gerardo Malla, director de *Dígaselo con valium*, pueda mostrar sus reflexiones sobre el ángel de la casa conyugal de Gracia y Jano y el importante cometido que desempeñaba dentro de la comedia como agente pasivo al que proyectaba la protagonista sus confusos y conflictos internos y al que invocaba, además, ayuda. El alter ego de Alonso de Santos y, asimismo, socio de la empresa "Pentación" que produjo la comedia, pone de relieve las siguientes palabras:

Enseguida se va a levantar el telón sobre una comedia con ángel. José Luis la escribió así. A mi me pareció muy atractiva la posibilidad de que un ángel fuese testigo —¿pasivo?— de los pesares y regocijos de los personajes de un drama. Y trasladando el drama a la vida, de la que procede, que consoladora idea la de que quien creo este disparatado mundo haya dejado un testigo de nuestro desvalimiento y de nuestros esfuerzos por entender el caos; un testigo a quien en último extremo pueda invocarse y pedir ayuda<sup>34</sup>.

#### VI. 4. Incidente desencadenante.

A diferencia de *Trampa para pájaros*, *Salvajes*, *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai*, *Dígaselo con valium* ha comenzado con la situación previa y, después, ha sido revelado el incidente desencadenante, imitando así el mismo proceso que, como se ha señalado antes, Alonso de Santos había realizado en *Yonquis y yanquis*. Así que se emplea en la comedia que nos ocupa el esquema clásico de planteamiento, nudo y desenlace. Retomando la terminología usada por Alonso de Santos en *La escritura dramática*, podemos decir que la comedia se inauguró por la presentación de la situación previa en la primera escena y, luego, en la segunda se produce el incidente desencadenante que plantea en el espectador-lector la incertidumbre sobre cómo se desarrollará después la vida escénica de los personajes. A continuación, resaltaremos los componentes que constituyen este apartado, focalizando cómo resultan ser, entonces, marginados y sufridores los personajes de la obra.

##### VI. 4. 1. La situación previa.

Incluso antes de comenzar la actuación de la pareja protagonista, Alonso de Santos nos señaló, en la prolija acotación inicial, propia de la descripción del espacio y de la presentación de Gracia y Jano, que la relación matrimonial que les reúne no va del todo de una forma normal. Notemos los calificativos que le atribuye nuestro autor a la protagonista de la comedia y, además, la casi afirmación de que, a pesar de la felicidad matrimonial que se muestra sobre las tablas del escenario, algo huele a podrido. Dice Alonso de Santos, refiriéndose a Gracia: "*Ella, rubia, bella y neurótica perdida*"<sup>35</sup>; y

<sup>33</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 52-53.

<sup>34</sup> Gerardo Malla, "A los ángeles", <http://www.mustrateatro.com/home.html#pagina=/obras/o0002.html>, (último acceso el 2 de noviembre de 2010).

<sup>35</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 47.

sigue indicando: *"Suena en la radio un alegre y jovial programa matinal, y entra el sol por la terraza ofreciendo un aparente entorno de felicidad conyugal"*<sup>36</sup>.

Al lado de dejar claro, desde el principio de la función, el bienestar de que goza esta pareja, debido a su procedencia socialmente acomodada y, además, al prestigioso cargo profesional que ocupa el marido, comienza la comedia con el empeño de nuestro autor en resaltar y subrayar la tarea tradicional que desempeña Gracia dentro de su casa, cosa que ha sido descrita en la acotación inicial y puesta de relieve aún con el diálogo y la actuación de ambos personajes durante la escena primera<sup>37</sup>:

*Al levantarse el telón, Jano, (que es como ella llama a su marido, aunque su nombre es Alejandro) está desayunando, sentado en la ventana-mostrador que da a la cocina. Con su traje de ejecutivo de alto standing y maletín al lado, toma cereales dispuesto a empezar el día con entusiasmo y energía. Gracia, que es como se llama ella, le sirve desde la cocina y desayuna a la vez, vestida con una bata moderna. [...].*

Gracia. ¿Quieres más cereales o te preparo otra tostada?

Jano. (Comiendo). No, no. No quiero más. Un poco de café, si acaso. (Mira al ventanal). Hace bueno hoy. Ayer hizo fatal, pero hoy... hoy hace bueno. (Al echarle Gracia el café en la taza se derrama y le mancha los pantalones). ¿Qué haces? ¡Mira cómo me has manchado!

Gracia. ¡Ay, perdona! Te saco otros pantalones y te cambias en un momento.

Jano. Me tendría que quitar todo, ponerme otra camisa y una corbata que pegue... y luego el aparato este con los cables. (Se toca algo que lleva sujeto a la cintura). Dame un poco de agua, que me limpio. (Mirándose en la bragueta). Aquí, en la...

Gracia. (Trae de la cocina un paño y un vaso con agua). Trae, que te doy, no vaya a quedar señal.

(Él se estira y saca la bragueta hacia delante. Ella se agacha y frota con el trapo, humedeciéndolo con el vaso)<sup>38</sup>.

Esta breve configuración y presentación sirvió para definir las peculiaridades y singularidades de ambos personajes y, además, a destacar grados de una relativa frialdad por parte de Jano en su relación con Gracia. La pequeña escena presentada un poco arriba no ha sido más que el presagio de la explosión que Gracia estaba intentando de contenerse. Así que, inmediatamente después, el conflicto general de la comedia viene a forjarse y fraguarse, y ella comienza a revelar los problemas que reinan dentro del hogar en el que vive y que se generan por la indeferencia y despreocupación de su marido:

<sup>36</sup> Ibid., pág. 47.

<sup>37</sup> Mientras avanza la acción teatral de la obra, Gracia no cesará de burlarse de su situación como ama de casa a quien se consagran las tareas domésticas tradicionales. Así que rescatamos este parlamento suyo dicho durante la escena primera de la comedia en el que, aparte de generar la comicidad y las risas del espectador-lector, se percibe una autoironía propia:

Gracia. "Tengo reunión, tengo reunión..." Yo también tengo reunión, con los cacharros en la cocina. Esto parece la clausura de las monjas de antes. Sólo me falta hacer polvorones en mis ratos libres.

Ibid., págs. 52-53.

En el mismo sentido, hay que tener en consideración que es verdad que esta pareja procede de una clase socialmente acomodada y que es económicamente pudiente, de modo que las tareas domésticas las puede ejecutar la asistente que contrataron y a la que siempre se refieren sin que ella aparezca en escena. Sin embargo, durante el tiempo en que ésta no estaba, Gracia realizaba los deberes caseros que necesitaba su hogar conyugal. A estos mismos deberes domésticos hemos venido aludiendo arriba.

<sup>38</sup> Ibid., págs. 47-48.

incomunicación, insatisfacción, infelicidad, frustración y amarga soledad. Alonso de Santos destaca estos problemas a través de esta pequeña escena:

Jano. (*Gracia se pone de pronto a llorar desconsoladamente*). ¿Qué te pasa ahora? ¡Me duele a mí y lloras tú! Esto sí que tiene gracia, hombre.

Gracia. ¡No es eso! ¡Tú sabes muy bien por qué lloro!

Jano. ¡No, Gracia, no sé por qué lloras! ¡Dios mío! ¡Son las nueve menos cuarto, tengo que atravesar Madrid, voy quemado, y ahora se pone a llorar!

Gracia. ¡Claro, como a ti lo que me pase te da igual! ¡Tú te vas, y ya está! ¡Y yo me quedo aquí metida sola todo el día, sin poder hablar con nadie!

Jano. ¿Y por qué no puedes hablar con nadie? Habla con la asistenta, llama por teléfono a tu madre...

Gracia. ¡No quiero hablar con mi madre! ¡Y la asistenta me da dolor de cabeza! ¡Tú te vas a hablar con el Director General, y yo tengo que hablar con la asistenta!

Jano. (*Dándole el maletín*). ¡Pues toma, vete tú al despacho y yo me quedo aquí! ¡Pero qué quieres que haga, vamos a ver? [...] ¿Y de qué vivimos? Alguien tendrá que trabajar aquí, ¿no?

Gracia. Sí, eso, encima échame en cara que eres tú el que trae el dinero a casa. ¡No puedo más! ¡Quiero morirme! ¡En cuanto te vayas me tiro por la ventana!<sup>39</sup>

Muy lejos de todo sentimentalismo impropio de su producción teatral, la escena anterior presenta a una nueva víctima en las obras dramáticas finiseculares de Alonso de Santos que sufre y padece una miserable marginación tanto afectiva como sentimental. Así lo muestra Margarita Piñero con las siguientes palabras:

Comienza la obra cuando Jano, marido de Gracia y subsecretario del ministerio de cultura, desayuna junto a ella. Gracia por un descuido le derrama el café en los pantalones. Mientras Gracia trata de arreglar ese pequeño desastre doméstico, de pronto y sin razón aparente se pone a llorar desconsoladamente. Nada más comenzar la función el autor con este gesto de Gracia, en principio anecdótico, nos está informando de que estamos ante un personaje desajustado emocionalmente. La lágrima fácil de este personaje no es signo de un sentimentalismo, impropio de la obra de Alonso de Santos, es indicio de que algo no está funcionando como debiera. Jano, su marido, sólo achaca estas lágrimas al aburrimiento de Gracia<sup>40</sup>.

El desajuste emocional que sufre Gracia por Jano no se debía sólo a hacerse encerrada en casa, sino también a otro motivo mucho más trascendente: las violentas prácticas amorosas que Jano le obliga a Gracia a hacer por las noches, diciendo él por las mañanas que no se acuerda de las mismas.

En efecto, Alonso de Santos, siguiendo el mismo proceso que solía realizar en todas sus obras —*Salvajes*, *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai*, entre otras—, recurrió en esta obra a una gran serie de enredos, equívocos e intrigas para captar y llamar, desde el principio de la función, la atención de su espectador-lector. Sobre este mismo sentido destaca Manuel Pérez Jiménez lo siguiente:

Un fino trabajo de carpintería teatral, en el que el autor ha ido desarrollando una habilidad notable y el director es un verdadero experto, constituye la trabazón de un producto rico en recursos típicos del género: equívocos y malentendidos, entradas y mutis, humor trepidante y remansos casi moralizantes, escenas de acción rápida y ralentizaciones alternadas en pequeñas dosis<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Ibid.*, págs. 49-50.

<sup>40</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 25-26.

<sup>41</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Dígaselo con valium*. Obra de equívocos y risas", op. cit., pág. 38.



La maestría de Alonso de Santos consiste en su capacidad de concatenar los equívocos y acumular los enredos y las intrigas sin perderse nunca en ellos. Miguel Medina Vicario resume con las siguientes palabras las características generales de la construcción de la comedia que nos ocupa:

Esta última comedia podría definirse como "alta costura" teatral. En ella se depuran y sintetizan los hallazgos más sobresalientes que Alonso de Santos fue acumulando desde su primer encuentro con el humor. Hasta aquí no se había aludido explícitamente a otra de las constantes que se observan en la poética del autor, y que debe añadirse inmediatamente a las ya reseñadas, el riesgo permanente: concatenar equívocos hasta el límite de lo razonable, acumular intrigas sin perderse en ellas, rozar si es preciso el sentimentalismo sin dejarse atrapar por él, fundir el disparate cómico con el humor más sutil<sup>42</sup>.

Así que, mientras el espectador-lector disfrutaba de la comicidad que merodea en estos referidos incidentes domésticos y conyugales, Alonso de Santos elaboraba el primer enredo de la obra: se plantean los violentos actos amorosos que Jano solía hacer con Gracia por las noches. El marido, que nunca reconoció ser sonámbulo, atribuye este asunto a su esposa que probablemente soñaba con estas cosas, dadas sus continuas visitas a los psicólogos y, además, su demasiada consumición de unos fármacos como el valium. He aquí esta breve reproducción de las respectivas respuestas de Jano a las duras acusaciones de Gracia:

"¿Te tomaste el Valium?", "Pues ha habido aquí esta noche una buena, y yo sin enterarme. (*Mira el reloj*). Bueno, que es muy tarde: ¿al final, te violé o no te violé en el sueño?", "Sueñas, y te crees lo que sueñas, que eso no le pasa a nadie. ¿Se lo has dicho al psicólogo?", "No he sido sonámbulo en mi vida y lo voy a ser ahora, de repente", "Llego tarde y le digo yo al Director General que es que mi mujer sueña que la violó debajo de la cama con un body morado a las cinco de la mañana", "Adiós. Y no te quedas aquí metida todo el día, que luego te aburres y te pones a inventar historias"<sup>43</sup>.

Como Jano salió rápidamente para llegar a tiempo a la referida reunión con su jefe, el espectador-lector permanecería más atento a los acontecimientos de la comedia, quedándose en espera curiosa para resolver el cabo suelto de esta historia de violaciones fantásticas, sueños, valium, psicólogos o —como califican Miguel Medina Vicario y Margarita Piñero— "anormalidades". Hasta esta altura de la obra, el espectador-lector no conoce en cuál de los dos personajes radica el problema: en el marido, en la mujer, o tal vez en ambos. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

Como en *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai*, cuando el espectador se encuentra cómodamente aposentado en la comicidad complaciente de los pequeños incidentes cotidianos, aparece el primer enredo. [...]. Estas agitadas peripecias no son recordadas por Jano que, por otra parte, tampoco se reconoce sonámbulo. Supone que es Gracia quien sueña con semejantes "caprichos". Como el hombre sale rápidamente hacia su trabajo, el espectador debe esperar para comprobar si la "anormalidad" parte de Jano, de Gracia, o quizá de ambos<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 153.

<sup>43</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 50-51-51-51-51-52.

<sup>44</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 155.

Antes de poner fin a este pequeño apartado, propio de la situación previa, vemos imprescindible abrir aquí un corto paréntesis para poner de relieve unas notas que nos ayudan a entender bien las peculiaridades y singularidades de la protagonista femenina de la comedia. Estamos muy convencidos de que los grandes autores —entre los que figura Alonso de Santos— no escriben al azar sus obras, de modo que los accesorios y los pequeños detalles, que suelen acompañar a los espacios y a los personajes, pueden aportar, a veces, algunos mensajes latentes que, descubrirlos, destacarlos y descifrar sus contenidos claves, contribuyen al entendimiento general de las mismas. Nos referimos a la colección de fotos de Marilyn Monroe que la infeliz Gracia cuelga en un lugar muy destacado de su casa conyugal. Según dice Alonso de Santos en la acotación principal de la comedia: "*Frente a él la televisión, en su altar correspondiente. Y sobre ella, la composición de fotos de Marilyn Monroe de Andy Warhol*"<sup>45</sup>.

De hecho, en Gracia hay una relativa relación de semejanza con la misma Marilyn Monroe, esta celebre estrella estadounidense, modelo a seguir por las mujeres de todo el mundo y, además, centro de atención de todos los hombres. Indagando en las biografías respectivas de cada uno de estos dos personajes, uno de la ficción (Gracia) y otro de la realidad (Marilyn), hemos detectado un considerable paralelo y semejanza entre sus respectivas trayectorias personales y vitales que nos permiten decir, creemos, que en la protagonista marginada de *Dígaselo con valium* hay mucho que ver con la de *Some like it hot*:

1. Tanto Gracia como Marilyn son rubias, excesivamente hermosas y, asimismo, neuróticas. Según nuestro autor, describiendo así la bella y atractiva apariencia física de su personaje de ficción: "*Ella, rubia, bella y neurótica perdida*"<sup>46</sup>.
2. Gracia abandonó sus estudios un poco después de casarse con Jano quien ahora la mantiene, siendo el único que proporciona y trae el dinero a casa —conforme a lo que ella misma declaraba en la escena primera de la obra—, mientras en ella se consagran las ya referidas tareas domésticas tradicionales de un ama de casa. Dice Alonso de Santos en la presentación del personaje: "*Ella, [...], estudió unos años en una facultad hasta aprender a tener novio y casarse*"<sup>47</sup>. Marilyn, que hasta aquel entonces se conocía como Norma Jeane, se casó en junio de 1942, a los 16 años de la edad, con su primer marido James Dougherty, un policía de 21 años e hijo de una vecina suya, donde, de este modo, dejó sus estudios para poder desempeñar el rol de esposa y ama de casa. Pasajes muy personales y propios que la llevaron, en 1953, a protagonizar junto a Jane Russell la película *Los caballeros las prefieren rubias* donde interpretó a "Lorelei Lee", una muchacha graciosa que sólo buscaba conseguir un marido rico para que pueda mantenerla. Este curioso paralelismo entre realidad y ficción en la vida de la estrella americana se puede aplicar muy bien al caso reinante de Gracia.

<sup>45</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 47.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 47.

3. En *Dígaselo con Valium*, Gracia sufre la falta del amor que reina dentro de su casa y ha sido, al lado de esto, una víctima de los violentos caprichos nocturnos de su marido sonámbulo, cosa que Marilyn hizo, en 1959, en la película *Some Like it Hot*, con un elenco que incluía a Jack Lemmon y Tony Curtis, dirigida por Billy Wilder. En esta misma película, Marilyn Monroe interpretó a "Sugar", que es una chica romántica, desafortunada en el amor y vulnerable; una rubia superficial, no demasiado inteligente y víctima de la maldad de los otros. El dominador común entre uno y otro caso es que la debilidad e inocencia femeninas se veían puestas en objeto de expoliación por parte del otro sexo masculino.

4. Debido al desconcierto, desajuste e inestabilidad emocionales y anímicos que tanto sufría por su relación con su marido, Gracia consumía constantemente unos fármacos como el valium, el diazepam, derivado de benzodiacepínico que actúa sobre el sistema nervioso central, de alto potencial ansiolítico. En 1957, Marilyn, debido a sus trastornos emocionales y anímicos desencadenados por su separación final de su segundo marido, el jugador de béisbol Joe DiMaggio, por los problemas de celos del tercero de ellos, el dramaturgo Arthur Miller, y por los fulminantes fracasos de las películas de la empresa productora que fundó, se volvió adicta al alcohol y a los barbitúricos. Ambos personajes se encuentran, entonces, sufridores de ciertos desajustes emocionales y anímicos por diferentes causas y motivos, y, por lo tanto, vieron en los fármacos su única salvación. Sobre el valium y sus efectos nos referiremos con más detalle en el apartado siguiente, propio del incidente propiamente dicho.

5. Tanto Gracia como Marilyn no dejaban de llamar a los psicólogos para que les recetaran fármacos que les ayudaran con sus malos estados emocionales. Gracia lo hacía en la primera escena de la comedia llamando, como vimos, a su psicólogo José Carlos, mientras Marilyn, a finales de los años 50, y debido a que su salud y su estado emocional se fueran deteriorando mucho, llamaba con frecuencia por teléfono al Dr. Ralph Greenson, su psiquiatra y psicoanalista, en las noches para combatir su insomnio. También, la estrella universal visitaba, a menudo, a otros médicos cuando éste creía que era necesario recetarle nuevos fármacos<sup>48</sup>.

Ahora bien, las relativas semejanzas de sus respectivas trayectorias tanto vitales como personales subrayan a dos mujeres víctimas de las peripecias que a las dos por igual les tocaron vivir. Así, las dos se presentan, al final, muy sufridoras y perdedoras por unas causas o por otras. El dominador común de las dos, aunque son acomodadas socioeconómicamente, es su sentimiento de que el mundo es muy ancho y ajeno. Es más, ambas estaban muy convencidas de su condición míseramente marginal y, por esto

---

48 En el año 1960, Marilyn Monroe formó parte del elenco de la película *The Misfits* (Vidas rebeldes), de John Huston, cuyo guión fue escrito especialmente por Arthur Miller para ella. La actriz interpretó a "Roslyn", un personaje que su esposo basó en situaciones, diálogos y momentos de su vida. El elenco incluía, entre otros, a Clark Gable, Montgomery Clift y Thelma Ritter. La filmación comenzó en julio de ese año y se llevó a cabo en el desierto de Nevada. El estado anímico y emocional de Monroe no era bueno de modo que faltaba con frecuencia al rodaje, tenía dificultades para poder concentrarse y para dormir consumía, además, fuertes dosis de fármacos y alcohol.

mismo, pensaron en suicidarse: lo declaró hacer Gracia Vásquez en la escena primera de la comedia; y lo cumplió literalmente Marilyn Monroe a principios de los años sesenta del siglo pasado.

Alonso de Santos se ha referido claramente, dentro de la comedia que nos ocupa, a la mísera marginación que sufría la universal estrella cinematográfica, encargando a Chori, una de las tres mujeres marginadas y sufriendoras de la obra, a que lo muestre: "(*Señala el cuadro de Marilyn*) Mira, la Marilyn, qué guapa. Esta también pasó lo suyo con los hombres, la pobre"<sup>49</sup>.

Marilyn Monroe, el famoso personaje de nuestra realidad, tuvo la amarga sensación de que, pese a ser motivo de acaparar permanentemente los focos de atención, no resultó ser ni feliz, ni satisfecha con la vida que llevaba, ni tampoco ser incluso verdaderamente real. Veamos, pues, cómo lo pone de manifiesto expresivamente y con demasiada hiel en este mensaje que escribió en 1960, dos años antes de su repentina y triste muerte, (es mi traducción al castellano de sus propias palabras, recogidas en la Wikipedia Árabe):

Tengo un profundo sentimiento de que no soy del todo real. Me he convertido en una deliberada mentira inventada con maestría. Todos los seres humanos pueden sentirse, de vez en cuando, de esta misma sensación. No obstante, yo vivo con ella todo el tiempo. Aún creo, muchas veces, que no fui nada más que una larga película, una enorme producción cinematográfica, que los productores del séptimo arte habían realizado muy elaboradamente.

#### VI. 4. 2. El incidente propiamente dicho.

Antes del final de la primera escena del acto primero, Gracia proyectó su conflicto interno al ángel que preside su casa matrimonial, pidiéndole hacer un milagro que la saque del estado de monotonía en que vivía: "Yo no aguanto más. Necesito que ocurra algo en mi vida. Ya podías hacer un milagro tú, hijo, que para eso eres ángel. Que llamen a esa puerta y aparezca alguien... ¡Un cobrador aunque sea...!"<sup>50</sup>

<sup>49</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 75.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 53. Como vimos anteriormente en el estudio de *La sombra del Tenorio*, Saturnino en ésta, al igual que Gracia aquí, se dirigía a pedirle a un agente pasivo unas peticiones urgentes, de las cuales recordamos la siguiente mencionada, también, poco antes de terminarse el primer cuadro de la obra:

Saturnino. (*A Sor Inés*). Precisamente por eso tenía yo pensado pedirle un favor, cuando la viera [la muerte], y consultarle unas dudas al respecto de mi futuro público, ya que usted, Sor Inés, es la monja más guapa y más buena de este antro, y es muy entendida en estos asuntos del más allá.

J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, edición de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1995, pág. 119.

Hay que tener en consideración que Alonso de Santos durante los primeros años de la última década del siglo pasado, en concreto, en los dos años 1993-1994, sacó a la luz —sin mencionar su versión de *La cocina*, de Wesker, y su novela, *Paisajes desde mi Bañera*— tres obras teatrales a la vez: *Dígaselo con valium*, *La sombra del Tenorio* y, además, *Hora de visita*, por lo cual entre ellas se notan pequeñas coincidencias como la que hemos mostrado arriba. En el mismo sentido, podemos mencionar, también, la clara referencia en *Dígaselo con valium* a *Don Juan Tenorio*, en la cual estaba basada paródicamente *La sombra del Tenorio*. Así que Chori, para refrescar la memoria de su prima, Gracia, le responde de la siguiente manera, aludiendo a las memorables hazañas de Don Juan:

Parece que el ángel convirtió en realidad el deseo de Gracia y, de pronto, sonó el timbre de la puerta donde aparecen dos mujeres, Chori y Sole, con bata blanca. Alonso de Santos lo muestra así de una manera cómica:

*Sueña el timbre. Gracia mira a la puerta y luego al ángel. Se arregla la bata, y, al abrir se encuentra frente a dos mujeres de bata blanca, una delgada de unos veintisiete años, con un paquete debajo del brazo, y la otra de unos cuarenta y cinco años, gruesa y de aspecto rural. Gracia las mira sorprendida por la extraña aparición*<sup>51</sup>.

La repentina aparición de Chori y Sole, al principio de la segunda escena de la obra, es el incidente desencadenante de la comedia que se dará como un catalizador que activa, acelera y, además, transforma la situación inicial. Este entender lo refuerzan las siguientes palabras de Margarita Piñero:

Este deseo de Gracia se hace realidad y de pronto llaman al timbre. La aparición de estos dos personajes, Chori y Sole, rompe el equilibrio inicial. Llegan como ácido que deshace lo que toca. Destrozan el orden establecido y, por lo tanto, sacan a flote el polvorín que esa casa oculta<sup>52</sup>.

En efecto, con estas dos raras mujeres van a crecerse en esta comedia muchos equívocos, enredos e intrigas que hemos optado por ponerlos de manifiesto aquí en este mismo apartado, resaltando luego el incidente propiamente dicho con las características particulares que aporta dentro de la obra. Por otra parte, como la acción teatral tanto de Chori como de Sole resulta ser una subtrama secundaria —de la que se derivan otras

Gracia. Ya me voy acordando. Tú eres la que estudió conmigo de pequeña en el colegio de la plaza, el de las Adoratrices, eras hija de un farmacéutico, me parece...

Chori. No, no, Gracia. Esa es la prima Inés, la que se quedó preñada a los trece años de un cómico que había ido a hacer "Don Juan Tenorio" al pueblo.

J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 56.

Lo que confirma las declaraciones de Chori sobre las aventuras de Don Juan en su pueblo natal es lo que subrayó de un manera muy cómica Alonso de Santos, en *La sombra del Tenorio*, en boca de su protagonista marginado y perdedor, Saturnino Morales:

Saturnino. El que hacía de Don Juan ya sabía que entre las obligaciones del papel estaba el dejar bien alto el estandarte del personaje que representaba por las tierras que recoríamos. [...] Por eso había que cambiarlos pronto, porque morían jóvenes de agotamiento. Tanto roce, lógicamente, daba sus frutos, y aunque Don Juan en la obra no tiene hijos, no se sabe si porque Zorrilla se olvidó del asunto, o como dice el refrán español: "dime de lo que presumes y te diré de lo que careces", el caso es que fuera de la obra, sí que los tuvo. Extendidos por toda la geografía nacional. Se daba el caso que, al llegar con la compañía a algún lugar, cuando salía la chiquillería a recibirnos, siempre había alguno que decía: "papá, papá", al que por su cara y trazas veían que podía ser el Tenorio. A ese: "papá". Fuera el padre de la criatura, o lo fuera el Don Juan contratado anteriormente, o incluso el de otra compañía: "papá". A esos niños nosotros los llamábamos Juanillos, o sea, hijos de Don Juan Tenorio.

J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., págs. 159-162.

Podemos decir que Alonso de Santos, imitando en este procedimiento al célebre clásico español, Miguel de Cervantes, se movía libre y cómodamente dentro de sus propias obras, trasladando escenas de una para ponerlas nuevamente en otra o abordando un tema en una segunda y retomándolo otra vez en otra tercera. Es más, nuestro autor sacó a los dos delincuentes amigos del marginado Ángel, Charly y Nono, de *Yonquis y yanquis* y los volvió a dar vida otra vez en *Salvajes*, conforme a lo que hemos dicho antes en los estudios respectivos de estas dos obras.

<sup>51</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 55.

<sup>52</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 29.

subtramas— paralela y bien entrelazada con la trama principal de *Dígaselo con valium*, preferimos aislarlas y estudiarlas todas más tarde en su apartado correspondiente.

Hasta este momento de la comedia, la expectación del espectador-lector estaba muy bien mantenida por el primer enredo con el que terminó la escena primera: en cuál de los dos, Gracia o Jano, radican las "anormalidades" que pasan bajo el techo de su casa. Una vez comenzada la segunda escena, recurrió Alonso de Santos a llamar la atención de su espectador-lector con otra segunda intriga bien construida: ¿quiénes son, en realidad, estas dos mujeres demasiado raras? Hay que tener en cuenta que de esta misma intriga se derivarán otras muchas que expondremos a continuación.

La extraña indumentaria que llevan y, asimismo, el paquete que guardan han planteado una serie de preguntas, no sólo en la mente del espectador-lector, sino incluso en la de los propios personajes de la comedia, en este caso la dueña del lugar, Gracia. Según los términos siguientes de Miguel Medina Vicario:

Tras el primer enredo con Jano, la primera intriga se personaliza en dos mujeres con bata blanca que recuerdan a "la pareja del gordo y el flaco". Gracia no las reconoce, pero una de ellas, Chori, insiste en que es su prima. [...]. Chori y su amiga Sole pronto levantan múltiples sospechas. Las batas blancas son extraña indumentaria para realizar una visita. Además, las dos mujeres medio esconden un paquete que custodian con especial celo<sup>53</sup>.

A diferencia de lo que vimos anteriormente en *Vis a vis en Hawai*, donde la resolución de cada enredo se realizaba antes de que apareciera otro nuevo, en cambio, en *Dígaselo con valium* —se iguala así con *Salvajes*— la construcción de las intrigas se veía arriesgada por dos motivos:

1. En primer lugar, dada la gran distancia que separa entre las resoluciones de los enredos muy condensos y entrelazados, el espectador-lector tuvo que estar muy atento durante un periodo prolongado de tiempo.
2. En segundo lugar, cuando la paciencia de éste queda cada vez más a punto de agotarse en su continuo intento de captar las claves que clarifican un enredo, nuestro autor le brinda otra de sus sorpresas, dilatando nuevamente la intriga.

En líneas generales, podemos decir que si la construcción de los enredos e intrigas en la comedia que venimos estudiando se caracteriza, de un lado, por su riesgo, sí que demuestra y materializa, de otro, su eficacia y, además, la gran maestría de que goza Alonso de Santos en su creación escénica. Esto mismo lo afirma Miguel Medina Vicario con las siguientes palabras.

Aquí [en *Dígaselo con valium*], la construcción resulta más arriesgada y, al tiempo, de mayor eficacia. Lo primero, porque se distancian más entre sí las claves que van esclareciendo los diferentes enredos, y el espectador es forzado a una atención

---

<sup>53</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 156.

demasiado prolongada. Lo segundo, porque cuando el autor comprende que esta atención está a punto de quebrarse y ofrece una nueva "pista", el efecto de sorpresa resulta más contundente<sup>54</sup>.

Ahora bien, ha comenzado ya la escena segunda con la aparición de Chori y Sole en la casa de Gracia. La primera de ellas consigue, después de pasar cierto tiempo, que su prima Gracia la reconozca. Pero las batas blanca que visten Chori y Sole, no es la indumentaria adecuada para realizar una visita y, sobre todo, después de transcurrirse los años durante los que las dos primas no se vieron. Así que empieza ya a forjarse una nueva intriga muy relacionada con la vestimenta que llevan las dos mujeres:

Gracia. (*Asomándose desde la cocina*). ¿Y trabajáis por aquí cerca? ¿En el hospital del Aire, el de la esquina?

Chori. No, no. Nosotras no somos de hospitales. Nos hemos puesto estas batas pero no somos de medicinas.

Sole. Ha sido por una necesidad, como aquel que dice.

Chori. Cosas de la vida que pasan a veces.

Gracia. (*Desde la cocina*). Pues yo creí que erais médicos, o enfermeras, o algo así, al veros<sup>55</sup>.

Por voluntad de Alonso de Santos, la resolución de esta intriga se dilata a través de muchos giros en el diálogo de las tres mujeres, irritando una vez más la curiosidad del espectador-lector. Cuando el autor estima que la expectación de éste se encuentre en alerta roja, le revela la siguiente sorpresa y con ella se genera una nueva intriga:

Chori. Es que si vamos con estas batas por la calle a lo mejor nos cogen, prima.

Gracia. ¿Os cogen? ¿Quién os coge? (*Chori y Sole se miran*).

Chori. Mira, Gracia, no quiero andarme con tapujos contigo que eres de la familia, así que lo mejor es ir con la verdad por delante: nos hemos, (*Pausa tensa*) escapado<sup>56</sup>.

Nuevamente, intercalándose unos ingeniosos giros en la conversación, se ralentiza la resolución de esta intriga. Pero cuando adivina Gracia de dónde se han escapado las dos mujeres, éstas se niegan con fuerza y hasta se ofenden por la pregunta y el comentario de la protagonista marinada de la comedia:

Gracia. ¿Y de dónde os habéis escapado si puede saberse? ¿Del psiquiátrico?

Chori. ¡Oye, prima, no jodas! ¿Tengo yo pinta de loca?

Gracia. Si las batas no son vuestras, y decís que os habéis escapado... Como no os fueran a operar en un hospital y os hayáis ido así por las buenas cuando os iban a meter en el quirófano...<sup>57</sup>

Al igual que la primera intriga de Jano, que todavía no se ha resuelto, las de la vestimenta de Chori y Sole y de dónde se han escapado quedarán aún sin resolverse hasta principios de la tercera escena. Además, se añade a estas tres intrigas otra cuarta: el misterio que supone el paquete que Chori lleva consigo y que le presta una exagerada atención. En este último sentido, recordémonos el bolso de Ana, en *Vis a vis en Hawai*, que Alonso de Santos se lo había referido, a menudo, en más de una acotación para advertirnos de la importancia que tiene el cargamento que subyace en él y que jugó un

<sup>54</sup> Ibid., pág. 156.

<sup>55</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 58.

<sup>56</sup> Ibid., pág. 60.

<sup>57</sup> Ibid., pág. 61.

gran cometido en los sucesos de la comedia. Aquí, en *Dígaselo con valium*, sucede exactamente lo mismo donde nuestro autor prestó al paquete muchas referencias:

"[Gracia] se arregla la bata, y al abrir se encuentra frente a dos mujeres de bata blanca, una delgada de unos veintisiete años, con un paquete debajo del brazo...", "Se sientan las dos educadamente, Chori sin soltar el paquete que lleva en sus manos", "Salen las dos hacia el servicio, Sole encogida, y Chori sujetándola y sin soltar el paquete que lleva en sus manos"<sup>58</sup>.

Así que, a finales de la escena segunda del acto primero, cuando Gracia, más inquieta y asustada, aprovecha estar por un momento sola y, sin ser oída, llama por teléfono a su marido: "¡Han llegado dos vestidas de blanco y están vomitando en el lavabo! [...]. Una tiene un paquete muy raro. Parece una bomba. ¡Bomba de bomba, de qué va a ser! ¿Qué no lo abra?...<sup>59</sup>"

Sobre la concatenación de intrigas, equívocos y enredos dentro de la obra que nos ocupa y la situación particular en que se encuentra el espectador-lector de la misma, muestra Margarita Piñero las siguientes palabras:

Con la aparición de estos dos personajes se pone en marcha la segunda intriga de la obra, en donde, como hemos señalado, el autor de nuevo lleva al límite la concatenación de equívocos y el ritmo ascendiente de la comicidad, sin caer nunca en el vacío del *gag*. Detrás de cada uno de ellos el autor nos aporta un dato que el espectador ha de grabar si quiere seguir la trama de la peripecia. Ambas llaman a la casa y van vestidas con batas blancas, en principio una indumentaria poco adecuada para alguien que va de visita. Además, las dos mujeres tratan de esconder un paquete y una de ellas insiste en conocer a Gracia. La atención del espectador queda de nuevo atrapada. El autor retrasa la resolución de la intriga introduciendo nuevos enredos que están vinculados a la intriga y que obliga al público a mantener una atención prolongada<sup>60</sup>.

En la escena tercera de la comedia se aclaran las soluciones de las intrigas que se relacionan con Chori y Sole, las propias de su extraña indumentaria y el lugar del que se han escapado. Chori aprovecha que Sole estaba en el lavabo y le revela a Gracia todo lo que hasta este momento quedaba cubierto y misterioso. Tanto ella como su amiga son presas que cumplían condenas en la cárcel por sus intentos frustrados de matar a sus respectivos maridos que las maltrataban:

Gracia. ¿Así que entonces os habéis marchado de la cárcel?

Chori. Esta misma mañana. De Yaserías. A las ocho ha sido. Hemos cogido las batas de la enfermería y nos hemos ido.

Gracia. ¿Me estás diciendo en serio que os habéis escapado de la cárcel esta mañana, así, como el que va al mercado? [...].

Chori. Hemos salido por la puerta, más anchas que largas, de médicos. A nosotros no nos hacían caso porque éramos de tercer grado, de las que van a salir enseguida. Te dejan ir y venir a tu antojo. Por eso yo le he dicho a la Sole lo de ir como a fregar a consultas, y desde allí, directamente por la puerta<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Ibid., págs. 55-56-62.

<sup>59</sup> Ibid., págs. 62-63.

<sup>60</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 30.

<sup>61</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 68-69.



No obstante, en la historia que cuenta Chori hay aún otro enredo nuevo: las dos mujeres han escapado de la cárcel justo en el tiempo en el que estaban ya a punto de cumplir completamente su condena:

Gracia. ¿Ibais a salir ya pronto, entonces...?

Chori. Sí, Sole dentro de veinte días, y yo el mes que viene.

Gracia. ¿Salías el mes que viene y te has escapado? Desde luego... ¡Cómo sois las de Carmona!<sup>62</sup>

La resolución de este enredo no ha tardado tanto como los otros, pues se mostró rápidamente en la escena siguiente. Al principio de ésta, y con la presencia de Sole, las tres mujeres lo revelan de la siguiente manera:

Gracia. Lo que no acabo de entender es por qué os habéis escapado cuando ya ibais a salir.

Chori. Pues por eso, prima, porque íbamos a salir. Y estaba la cosa chungueta.

Gracia. ¿En la cárcel?

Chori. No, con los que nos iban a estar esperando fuera, cuando saliéramos.

Sole. Es que mi marido ha dicho que en cuanto me coja, me mata.

Chori. Y el mío. Por eso nos hicimos amigas en la cárcel, por pasarnos la misma desgracia de la vida a las dos<sup>63</sup>.

La situación absurda que plasman estas dos mujeres sufridoras responde a una lógica muy abrumadora que si bien justifica y evidencia, de un lado, sus impulsos y actos aparentemente disparatados, sí que demuestra, reitera y materializa, de otro, su sufrimiento y marginación. De hecho, Tanto Chori como Sole fueron objeto de una mísera violencia de género por parte de sus respectivos maridos. Por lo tanto, ambas intentaron asesinarlos, cosa que resultó ser muy frustrada al igual de lo que ellas mismas encarnan literalmente de frustración y desengaño. Chori y Sole no escapan, pues, de su centro penitenciario, sino de sus maridos demasiado enojados que impacientemente las esperarán en las puertas de la cárcel cuando termina su condena para ajustar las cuentas pendientes con ellas. Según estos términos de Miguel Medina Vicario:

En este caso, parece disparatado que dos presas escapen de la cárcel justo en el momento en que están a punto de cumplir su condena. El conflicto, como en los casos aludidos, obedece a una lógica tan abrumadora como inesperada: las dos mujeres son maltratadas por sus respectivos maridos (de ahí el intento de asesinato), que las "esperarán" el día en que finalice la condena. En realidad no huyen del cautiverio, sino de la libertad<sup>64</sup>.

Resueltas ya algunas de las intrigas propias de las dos presas escapadas —queda todavía la del paquete—, Gracia quiso saber cuál es el objetivo principal de la repentina y extraña visita de ellas. Aparte de prestar unas ropas para así vestirse de paisano y quitar los disfraces de médicos, las dos mujeres desean esconderse unos días en casa de Gracia. Para conseguirlo, pretendieron agradar como puedan a ésta, haciendo las tareas que saben por experiencia carcelaria: "Muchas cosas: fregar, limpiar los suelos..."<sup>65</sup>. La

<sup>62</sup> *Ibid.*, pág. 69.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pág. 71.

<sup>64</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 157.

<sup>65</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 72.

consecuencia final fue un total desastre ocurrido dentro de la casa de la protagonista que al principio de la obra dotaba de cierto orden inicial. Así lo muestra Alonso de Santos en un largo episodio de la penúltima escena del acto primero:

Sole. [...]. Y limpiamos la casa, que eso se nos da estupendamente, ¿verdad? Ya verá cómo le dejamos todo como los chorros del oro. *(Coge una servilleta y empieza a limpiar)*.

Gracia. No hace falta que limpiéis nada. Viene la asistenta...

Chori. La puedes despedir si quieres, prima, que la Sole te lo deja mejor que te lo pueda dejar cualquiera. Y gratis.

Gracia. Que no hace falta que hagáis nada. No, deje eso...

Sole. *(Recogiendo los cacharros del desayuno)*. Si es más que nada para entretenernos. En la cárcel estábamos todo el día fregando... ¿Y el Vim, el detergente y los estropajos?

Gracia. *(Tratando de quitarle la bandeja que lleva)*. ¡Por Dios, de verdad que no, déjelo...!

*(En la pelea por quitársela, acaban rompiéndose las tazas en medio de un gran estropicio, y el café cae encima de la alfombra)*.

Sole. ¡Huy! ¡La alfombra! ¡Se ha manchado la alfombra! ¡Trae un cubo con agua para lavarlo enseguida, Chori, que luego no sale! ¡Corre!

Chori. *(Va a la cocina)*. ¿Dónde están los cubos, prima? *(Se oye un ruido)*. ¡Se me ha roto la puerta al abrir el armario! *(Se asoma por la ventana-mostrador con la puerta en la mano)*.

Gracia. ¡Espera! ¡No toques nada! ¡No toques nada! *(Va hacia la cocina detrás de Chori)*.

*(Sole trata de levantar la alfombra para limpiarla, y se cae al suelo varias sillas y el ángel que estaba encima. Al oír el ruido se asoman las dos desde la cocina)*.

Sole. Se ha caído éste... *(Intenta levantarlo y coge un ala que está rota en el suelo)*. ¿Esto lo tenía roto antes?

Gracia. ¡Dios mío!

Chori. ¡Pero no seas manazas! ¡Te has cargado el ángel!

Sole. Ha sido sin querer. He ido a levantar la alfombra para...

*(Gracia mira desolada, desde la puerta de la cocina, el apocalíptico espectáculo creado por Sole al tirar de la alfombra)*<sup>66</sup>.

Así se forja el incidente desencadenante de la comedia que se coincidió con la llegada de Gracia de Chori y Sole a casa. En efecto, la protagonista de la comedia no esperaba más que este incidente cotidiano y cómico —al igual de los ocurridos con su esposo al principio de la pieza— que si movió y puso muy en marcha, de un lado, el profundo conflicto de la obra, le ayudó a ella a descubrir, de otro, que el aparente equilibrio doméstico del que gozaba su propiedad privada, lugar de bienestar, hogar coyuntural, no es más que un espejismo total que le impide y obstaculiza que se dote de una vida auténtica puesta en pleno orden con deseos propios. Este asunto lo muestra con las siguientes palabras Margarita Piñero:

Su objetivo es esconderse unos días —se han escapado de la cárcel— y para lograrlo tratan de agradar al máximo a Gracia haciendo lo que saben: limpiar la casa. Lejos de lograrlo organizan un "apocalíptico espectáculo", como dice la acotación. Al levantar la alfombra para limpiarla se cae el ángel que decora la casa y muchos de los muebles y adornos. Gracia contempla con desolación el espectáculo. El autor se vale de nuevo de un incidente cotidiano y cómico para poner en marcha el profundo conflicto de la obra. Esta mirada desolada de Gracia al contemplar el desorden del salón va a dar

<sup>66</sup> Ibíd., págs. 81-82-83.

un giro y se va a centrar en ella misma. Con idéntica desolación contemplará el desorden y el desastre de su vida. La llegada de estos personajes "desencadena" el proceso de cambio de Gracia. Ellos le ayudarán a descubrir que este aparente orden doméstico le está impidiendo llevar una vida auténtica y "en orden" con sus deseos<sup>67</sup>.

La profunda alteración que reveló este repentino incidente —este desastre y desorden doméstico— en su propia vida, mostró a Gracia la distorsión oculta existente de la que no fuera consciente. Podemos decir que Gracia ha sido muy engañada por su marido que quiso apoderarse de ella, convenciéndola de que el desajuste, desconcierto e inestabilidad que sufren, tanto ella como su vida matrimonial, radican en su propio ser. Por consiguiente, Gracia tenía que consultar, a menudo, a los psicólogos, convirtiéndose así en un número constante de sus listas de visita, y, además, recurrió a tranquilizarse con muchos fármacos como el valium.

En este mismo sentido, el incidente desencadenante de esta comedia se puede englobar, conforme a la clasificación de Alonso de Santos en *La escritura dramática*, bajo los incidentes de engaño en los que "la acción se pone en marcha porque el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes: poder, dinero, esposa, casa, etc."<sup>68</sup>

Llegados a mencionar el valium<sup>69</sup> —este fármaco ansiolítico que calma el sistema central de quien lo toma y consume—, podemos decir que el incidente desencadenante ha tenido cierta relación con el título que se da a la comedia, *Dígaselo con valium*, puesto que no sólo Gracia, sino también Chori y Sole, resultaron ser muy consumidoras del valium para así poder encararse con los problemas desencadenados y generados del fracaso —manifiesto o latente— de sus respectivas trayectorias vitales,

<sup>67</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 29.

<sup>68</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 143.

<sup>69</sup> He aquí una breve presentación del valium, de su creador y, asimismo, de sus efectos más importantes:

"A Leo Henryk Sternbach, quien descubrió la benzodiazepina junto a sus colegas Lowell Randall y Earl Reeder, se le atribuye el mérito de haber mejorado la calidad de vida de millones de personas, gracias a un tranquilizante que les permite dormir y reducir los desórdenes de ansiedad. De la benzodiazepina salieron inicialmente dos medicamentos, el Librium y el Valium, que se revelaron más eficaces y con menos efectos secundarios que los que había hasta ese momento en el mercado para reducir el estrés y la ansiedad. En concreto, fue la farmacéutica Roche la que, desde sus instalaciones de Nueva Jersey, introdujo en el mercado el Librium en 1960 y el Valium —más potente que el anterior— en 1963, que acabó siendo el medicamento más recetado en Estados Unidos entre 1969 y 1982. El éxito de estos dos fármacos motivó que se investigara y se profundizara en otros tipos de benzodiazepina, lo que dio lugar a otras medicinas eficaces. Leo Sternbach nació en Abbazia, hoy parte de Croacia, el 7 de mayo de 1908 y se doctoró en Química Orgánica en la Universidad de Cracovia, en Polonia, en 1931. Hijo de un farmacéutico, después de crecer rodeado de cajas de pastillas y botes de jarabes, inició su carrera en Roche, Suiza, en 1940, pero se vio obligado a viajar a Estados Unidos debido a la ocupación nazi de Europa. Desde entonces, este inventor ha trabajado en la sede de Roche en Nueva Jersey, donde, hasta 2004, mantuvo su oficina. Cuarenta y dos años después de haber inventado el tranquilizante más recetado del mundo, el Valium, su creador, Leo Henryk Sternbach, recibe el 13 de mayo de 2005 un importante reconocimiento, ya que accederá a la Galería de los Inventores Famosos, donde quedará para la posteridad. El científico, de 96 años, es homenajeado junto con otros 14 inventores en la Sala de la Fama de la Fundación Nacional de Inventores en el Museo de Akron, en el estado de Ohio (EEUU)".

Isabel F. Lantigua, "El creador del valium recibe su reconocimiento 42 años después", *El Mundo*, 13 de mayo de 2005, <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2005/05/13/medicina/1115995979.html>, (último acceso el 2 de noviembre de 2010).

matrimoniales y personales. En su "Nota del autor", dice Alonso de Santos lo siguiente: "El ¡Valium! (*Como tanto otros fármacos que sirven para ir taponando los desajustes psíquicos a una vida como la que soportamos*) será el signo de la aceptación y el intento de "ir tirando", en nuestro paraíso de metacrilato y diseño asfáltico"<sup>70</sup>. En este mismo sentido, destacan Virginia Hernández y Alonso de Santos las siguientes palabras:

"El desorden está escondido y luego va saliendo a la luz". Con ese "desorden" el escritor se refiere a una existencia en la que "se vive de una manera, se piensa otra y se dice una diferente. Como salvador en ese caos, el valium, el ansiolítico que calma el sistema central de muchos: "Somos consumidores de fármacos"<sup>71</sup>.

Refiriéndose al título de la comedia con lo que contiene de este fármaco, Manuel Pérez Jiménez, por su parte, aporta los siguientes términos:

En *Dígaselo con valium*, el tipo social de moda en la última década, el *yupi*, sirve al autor para producir cierto deslumbramiento en el público ante la sofisticada vida de sus conciudadanos más privilegiados y para construir, al mismo tiempo, una pieza de acidez edulcorada, final amable y recursos escénicos muy al gusto moderno. [Este fármaco es] como símbolo de una felicidad más perseguida que lograda<sup>72</sup>.

Así que en una escena muy central del acto primero de esta comedia, escena cuarta, las tres mujeres maltratadas, sufridoras y marginadas recurren a tomar este fármaco, el valium, para poder cubrir así la insatisfacción, incomunicación, infelicidad, frustración, soledad y desamor que padecen todas por igual:

Sole. Oiga, ¿usted un Valium aquí no tendría, verdad? Me vendría muy bien para los nervios que tengo. O Prozac, Transilium...  
Gracia. Otra cosa no habrá en esta casa, pero Valium, los que quiera.  
Chori. Como estás casada... ¿Me podrías dar a mí otro, por favor, si no te importa?  
Gracia. Coged los que queráis. (*Saca una caja y la deja sobre la mesa*). ¿Agua? (*Le echa agua en dos vasos*).  
Chori. Yo me tomo dos, que si no, no me hace efecto.  
Gracia. A ver si te van a sentar mal.  
Chori. Huy, mal. Me he tomado hasta seis, a veces.  
Gracia. Pues ya puestos, me voy a tomar yo uno también<sup>73</sup>.

El hecho de que una obra dramática abordara el valium dentro de sus acciones teatrales no es un acontecimiento nuevo —sí que lo es tanto en el teatro como en la literatura españoles— en la cultura mundial porque, en realidad, este fármaco se ha convertido en un icono cultural, citado en varias de las películas dirigidas por Woody Allen y, además, en el cual fue inspirada una canción muy famosa escrita en 1966. No se olvide que el célebre director estadounidense es muy admirado por Alonso de Santos, de modo que en más de una ocasión se lo refería como manantial de sus creaciones teatrales, sobre todo, cómicas. Según las siguientes palabras de Isabel F. Lantigua:

<sup>70</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 43.

<sup>71</sup> Virginia Hernández, "Una pequeña editorial publica cuatro títulos. Menú "irreverente" para el verano", *El Mundo*, 24 de junio de 2005, <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/06/24/cultura/1119626366.html>, (último acceso el 2 de noviembre de 2010).

<sup>72</sup> Manuel Pérez Jiménez, "Dígaselo con valium. Obra de equívocos y risas", op. cit., págs. 37-38.

<sup>73</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 73.

El valium, la pequeña píldora redonda de color amarillo y con una V dibujada en una de sus caras, no es sólo uno de los tranquilizantes más conocidos del mundo sino que también se ha convertido en todo un icono cultural, citado en las películas de Woody Allen y que inspiró la canción "Mother's Little Helper", que aparece en el disco "Aftermath" (1966) de los Rolling Stones<sup>74</sup>.

No sería extraño declarar —creemos— que nuestro autor había escuchado esta canción porque entre ésta y la comedia que estudiamos hay muchas coincidencias, sobre todo, en lo que atañe al agobio que sufren las amas de casa por la monotonía y rutina de sus diarias labores domésticas y, además, por la incomunicación e incomprensión de sus maridos, asunto por el cual recurren a tomar el valium para poder afrontar con calma sus vidas y gozar de una dosis de tranquilidad. Sigue diciendo Isabel F. Lantigua:

Tres años después de que la FDA (la agencia estadounidense del medicamento) aprobara el tranquilizante, su consumo estaba tan extendido entre la población norteamericana que los rockeros Keith Richards y Mick Jagger escribieron la letra de uno de los cortes del álbum basándose en la famosa pastilla de la V. "Una pequeña ayuda para las madres", que así se titula el "single", cuenta la vida cotidiana de las amas de casa estadounidense que, agobiadas con las labores de su rutina diaria y sometidas a la incomprensión de sus maridos e hijos, sienten la necesidad de refugiarse en las píldoras amarillas, que les proporcionan un poco de tranquilidad. "Los niños..., las cosas..., los hombres..., y, en general, la vida, es diferente hoy día", repiten las madres de la canción. Para acostumbrarse a esa nueva realidad y vencer su hastío, piden a los doctores que, por favor, les den más valium ("Doctor, Please, some more of these")<sup>75</sup>.

Ahora bien, estamos en la escena séptima de la obra. Poco después de ocurrirse el "apocalíptico espectáculo" que hicieron estas dos mujeres en casa de Gracia, suena el timbre del portero automático. Chori y Sole temen que sea la policía, la guardia civil o sus propios maridos los que llaman. Resulta ser Jano el que llamaba preocupado por su esposa. En la escena última de este acto, entra el marido de Gracia, diciendo que ha llamado a la policía y que ya está en camino. Chori y Sole, sin esperar aún que se las presente Gracia a Jano, salen corriendo. Mirando el estado desastroso del lugar, Jano pregunta a Gracia si ha explotado ya la bomba. Así termina el acto primero planteándose esta incertidumbre en la mente del espectador-lector: la bomba a que se refiere Jano y el actual estado lamentable en que se encuentra su casa no fueron más que una metáfora de la gran transformación que pasará a partir de este momento a la protagonista en su relación con su marido Jano:

*(Suenan sirenas de coches de policía y Chori y Sole salen corriendo por la puerta que sigue abierta).*

Jano. *(Mirando el desastroso estado de la habitación).* ¿Ha explotado ya la bomba?<sup>76</sup>

#### VI. 4. 3. La incertidumbre.

El acto segundo de esta comedia comienza de una manera muy similar a la del primero: la pareja toma su desayuno por la mañana; Gracia ejecuta como siempre sus

<sup>74</sup> Isabel F. Lantigua, "El creador del valium recibe su reconocimiento 42 años después", pág. web cit.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, pág. web cit.

<sup>76</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 85.

labores domésticas; y Jano, como el día anterior, habla del tiempo. Al igual del riesgo constante en su construcción, que hemos venido señalando, falsamente podría suponerse que *Dígaselo con valium* no ha tenido peligrosamente ninguna progresión argumental. Miguel Medina Vicario lo muestra como sigue: "Alonso de Santos plantea un comienzo de acto semejante al anterior, lo que hace suponer —*peligrosamente* para el autor— que la comedia no ha tenido progresión argumental"<sup>77</sup>.

Todo lo contrario, en la protagonista de la comedia se nota ya un evidente cambio desencadenado por el incidente del acto primero (la aparición repentina de Chori y Sole). Así que, lejos de su actitud bastante sumisa y solícita del acto primero, la relación de Gracia con su marido Jano ahora es más tensa, seca e incluso despectiva. De la siguiente manera muestra, pues, Alonso de Santos el comienzo del acto segundo:

Gracia. (*Grita hacia el dormitorio*). ¡Jano, el café!

Jano. (*Entra con su maletín en la mano, arreglándose el aparato*). Otra vez se me ha hecho tarde. Me levante a la hora que me levante, siempre me pasa lo mismo. (*Coge la taza de café, va a tomarlo y se quema*). ¡Me lo pones ardiendo y no me dices nada! ¡Parece que lo haces a propósito! ¿Y mi tostada?

Gracia. Ya va.

Jano. ¿Qué tal hace hoy?

Gracia. ¡Yo qué sé qué tal hace hoy, o qué tal hizo ayer!

Jano. (*Mirando hacia fuera*). Parece que bueno. Hace sol. Ayer también hacía sol al principio pero luego se fue nublando... ¿Estás de mal humor?

Gracia. ¿Yo? ¿Por qué voy a estar de mal humor? ¡Toma, tu tostada! (*Tirándosela en el plato*). ¡Que te aproveche!

Jano. La has quemado. ¿No ves que está negra?

Gracia. La que está negra soy yo. Si no te gusta, te la haces tú. (*Se mete en la cocina y se oye cómo tira un cacharro*)<sup>78</sup>.

Refiriéndose al progresivo cambio de la protagonista femenina de la comedia, subraya Miguel Medina Vicario los siguientes términos: "Su relación con Jano, no obstante, es ahora menos sumisa, incluso despectiva y tensa. "Algo" de lo anteriormente ocurrido ha debido modificar el esquema típico del "ama de casa" un punto neurótica"<sup>79</sup>.

Como hizo con los enredos e intrigas del acto primero, dilatando bastante sus resoluciones, Alonso de Santos repite lo mismo, ralentizando esta vez el cambio que ocurrió en las actitudes de la protagonista marginada de la comedia, a través de centrar inmediatamente la acción en un nuevo equívoco que pronto ocurrirá. Elegido por sus compañeros de trabajo, Jano será el encargado de comprar un regalo y de presentarlo al Ministro de Cultura en su cumpleaños. Según avanzan los sucesos de este acto, parece que Jano confundirá este regalo con el paquete que habían traído el otro día Chori y Sole. Así que vuelve a avivarse, de nuevo, en el espectador-lector de la obra la segunda intriga aún no resuelta del acto primero, propia del paquete misterioso de Chori:

<sup>77</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 157.

<sup>78</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 87.

<sup>79</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., págs. 157-158.

Jano. Cuando estás así, lo mejor es no hablarte. (*Pausa*). ¿Dónde está la bolsa esa de cuadros?

Gracia. En el cajón del armario, ¿por qué?

Jano. Es que tengo que llevar un paquete al Ministerio. Es un regalo que le hemos comprado al Ministro los altos cargos. Hoy es su cumpleaños. Lo hemos sorteado y me ha tocado a mí encargarme de comprarlo y dárselo. (*Va hasta el mueble y saca una bolsa. Luego va al dormitorio y vuelve con un paquete igual al que traían Chori y Sole en la primera parte. Lo mete dentro y cierra la cremallera*)<sup>80</sup>

No se dice más de este asunto y, de nuevo, ocurre un giro en el diálogo de la pareja donde se centra ahora la acción en el vestido de la esposa: un faralaes roto. Al contrario de lo que sucedió en la escena primera del acto primero donde fue Gracia la que sacó el tema de las aventuras amorosas, violentas y nocturnas, enseñándole a su marido su body morado roto, esta vez será Jano el que, por primera vez, nota que su esposa se viste de un traje de faralaes y con esto vuelve el tema a tocarse otra vez y, además, se alude nuevamente el primer enredo de la comedia aún no resuelto:

Jano. (*Fijándose por primera vez en el traje que lleva*). ¿Qué haces vestida así? ¿Vas a alguna fiesta?

Gracia. La fiesta la hemos tenido esta noche aquí. ¿No te acuerdas?

Jano. (*En guardia, refugiándose detrás del café*). ¿De qué me tengo que acordar, vamos a ver?

Gracia. Otra vez el señor no se acuerda de nada. Lo habré soñado, seguro... que me hacías levantar de la cama, ponerme este vestido, y bailar sevillanas a media noche. Y querías que te enseñara a bailarlas, además. Luego "he soñado" que te has puesto a arrancármelo como un loco para... lo de siempre. Y hoy debajo de la mesa querías hacerlo. ¡Ahí metidos!

Jano. ¿Qué te he hecho yo ponerte a bailar sevillanas? A mí no me gustan las sevillanas. Nunca me han gustado. Me voy a poner a media noche yo a...

Gracia. (*Enseñándole el vestido roto*). ¿Y esto quién me lo ha arrancado? ¿El vecino de abajo?

Jano. ¡A mí qué me cuentas! No tengo otra cosa que hacer que romperte vestidos por la noche, debajo de la mesa. ¿Y te metiste en la cama después con él puesto o qué?

Gracia. Me tuve que encerrar en el lavabo para que me dejaras en paz. Y quedarme a dormir en el sillón, para que no te diera por los bailes, y por lo que eran bailes<sup>81</sup>.

Y como ocurrió en el acto primero, sucede lo mismo en el segundo donde Jano, como siempre, tiene que salir rápidamente a su trabajo, quedándose así el cabo suelto de esta historia de vestidos rotos y violentos actos nocturnos sin que el espectador-lector sepa quién de los dos es el que los propicia. Es más, al igual que la escena primera del acto primero, la del segundo tiene un final semejante: Gracia, al quedarse sola, llama por teléfono a su psicólogo para poder conseguir otra visita, fortaleciendo una vez más los puntos de coincidencia con la estrella cinematográfica mundial, Marilyn Monroe:

Gracia. (*Va al cajón, vuelve a sacar el Valium y lo mira, fijamente. Luego va hasta el teléfono, descuelga y marca*). "¿José Carlos está? (*A gritos*). ¡Una paciente!, ¿no se nota?... Gracia Vázquez. Quería hora para hoy... Pues dígame que a ver cómo me hace un hueco, que tengo que verle sin falta. Espero su llamada, sí. Gracias". (*Cuelga y mira, desolada, el tubo de Valium en sus manos*). ¡Otro igual! ¡No puedo más!<sup>82</sup>

<sup>80</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 88.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, págs. 88-89.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, pág. 90.

Si Gracia, al final de la escena primera del acto primero de la comedia, se limitó impotentemente a soportar y a aguantar, como tantas otras mujeres, la convivencia torpe de su marido en la que reinaban el desamor, incomunicación, insatisfacción, frustración, desengaño, infelicidad y soledad, aquí, en la escena primera del acto segundo, se le notan síntomas de ser mucho más decidida y, asimismo, práctica. Según dice la protagonista, muy poco después de la salida de su marido: "¡A ti es al que había que darte Valium, por la noche! ¡El tubo entero a ver si reventabas ya de una vez!"<sup>83</sup> Así, la alta y gran emotividad de Gracia, que le hace sufrir y hervir desde dentro, es la misma que le hace sumergirse una vez más en el conflicto principal de la comedia.

En efecto, las escenas segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta del acto segundo no aportaron nada al desarrollo de la trama principal de *Dígaselo con valium*. En ellas, aparte de abordar unas subtramas secundarias a las que estudiaremos más tarde, sí que se añadió algo nuevo en la evolución del conflicto central de Gracia, y de la obra. En su diálogo con Chori, dice la protagonista marginada de la obra:

Gracia. Estoy pasando un momento muy malo en mi vida y en mi matrimonio... No sé, algo que me pasa por dentro y que no sé muy bien qué es. [...]. Bueno, una cosa sí que tengo clara al menos. No voy a hacer lo que no quiera hacer, aunque haga daño a alguien<sup>84</sup>.

Como hemos venido señalando, al principio de la escena segunda del acto segundo, se presentan de nuevo Chori y Sole en la casa matrimonial de Gracia: han podido escapar por segunda vez de la cárcel, pero esta vez están vestidas de monjas. Con el avance de la acción, preguntan a la protagonista de la comedia por el paquete que habían dejado ayer en su casa y del cual sí que sabían a quien tienen que entregar pero nada de lo que contiene. Así, la intriga del acto primero, propia del paquete y que todavía no se ha resuelto, vuelve otra vez a producir la curiosidad del espectador-lector.

Así que, en la escena séptima, cuando dos policías pudieron localizar a las dos mujeres fugadas, su interés se centró más en el paquete y no en ellas mismas. Chori y Sole que ignoraban el contenido del paquete, no tuvieron ningún inconveniente en mostrárselo a los dos policías. Parece que el paquete contenía droga y que Jano, como hemos dicho antes, se lo confundió con el que tenía que entregar al Ministro de Cultura. Así que cuando los dos agentes de policía abrían el paquete no encontraron la droga, sino el regalo que debía de darse al Ministro y, con ello, se consuma el equívoco:

Inspector. Bueno, ya nos lo contarán ustedes más despacio en jefatura. Ahora, lo importante es ver si está todo. (*Mira dentro del paquete que le ha alcanzado, abierto, el otro policía, y saca de dentro, en primer lugar, una tarjeta en un sobre*). "Felicidades, señor Ministro. Que lo disfrute usted con salud". [...]. (*Saca de la caja una muñeca hinchable*) Aquí, o hay un error por algún lado, o alguien me está tomando el pelo<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Ibid., pág. 90.

<sup>84</sup> Ibid., págs. 107-108.

<sup>85</sup> Ibid., pág. 114.



Las consecuencias de este equívoco no se han aplazado mucho, de modo que en la escena siguiente y en medio de desorden total —generado por los dos agentes de policía que, registrando de arriba abajo la casa matrimonial, buscaban el paquete de droga— Jano cuenta a Gracia y, además, a nosotros con ella, que ocurrió en el cumpleaños del Ministro de Cultura. En la historia de Jano, concisa, densa y reducida, ya se detectan los mismos aspectos cómicos que caracterizaron y singularizaron antes la de Saturnino Morales con Sor Inés en *La sombra del Tenorio* y, además, la de Mario con Ana en *Vis a vis en Hawai*. Dice el marido caído en desgracia:

Jano. ¡Cocaína! ¡Era cocaína!... Nos reunimos los altos cargos... Subdirectores, Directores Generales, el Subsecretario... Llega el Ministro, le cantamos el: "¡Cumpleaños feliz, cumpleaños feliz, te deseamos Ministro, cumpleaños feliz!" Le damos el paquete..., vamos, se lo doy yo que era el encargado de comprarlo. Todos allí, alrededor... "A ver, unas tijeras" "¿Qué será?" "¿Qué no será?" ¡Y cocaína! ¡Un paquete lleno hasta arriba de cocaína! Al principio el hombre no sabía cómo reaccionar. Creyó que era harina. ¿Para qué me regalarán harina?, pensaría. Y luego la probó. Abrió una de las bolsas de plástico que venían dentro, en medio de un silencio que se oía caer el sudor por la frente a los que estábamos alrededor, sobre todo por la mía. "Esto parece...", dijo, "Yo no entiendo mucho pero a mí esto me parece..." "¿No me habrán ustedes regalado...?" "¿A ver, a ver?", dijo el Subsecretario. Y él, que sí que entendía, soltó nada más probarlo la fatídica palabra: ¡Cocaína! Y ya se acercaron los demás y empezaron a probarla, a ver si era o no... ¡Se armó una! El Director General del Libro se puso malo. El Subsecretario, que no paraba de probarla, empezó a meterse con el señor Ministro. Y el de Música y Teatro empezó a bailar. Alguien abrió una puerta, se hizo corriente, y como la habían volcado encima de la mesa, se voló: ¡Todo el Ministerio de Cultura lleno de cocaína! Los conserjes, los funcionarios, los que habían ido a pedir subvenciones... ¡Un caos! ¡Y todo por tu culpa! ¡Por traerte a esas primas a casa! ¡Que mira que te lo dije, que no quería nada con tu familia! ¡Que la gente de Carmona no es seria! ¡Ahora a ver qué hago yo! ¡Ni de conserje me dejan quedarme! ¡Y el partido me quita el carné y me pone en la calle! ¡Llevar droga a un Ministerio! ¡Mañana sale en la portada de los periódicos!<sup>86</sup>

De hecho, si el caos producido por Chori y Sole en el acto primero había movido a Gracia y puesto muy en marcha el profundo conflicto de la comedia, el desorden total generado por el registro de los dos agentes de policía en el acto segundo ya ha rematado el conflicto, haciendo que la protagonista femenina coja una decisión aplastante en su vida matrimonial. Se encuentran ya Jano y Gracia frente a frente a fin de que ponga cada uno de ellos las cosas en sus sitios:

Jano. ¿Por casualidad? ¡Ellas son traficantes! ¡Ellas! Me di cuenta nada más verles la cara de drogadictos que tenían las dos.

Gracia. Tú sí que tienes cara de drogadicto.

Jano. Sí, tú encima defiéndelas. Me he quedado en la calle, sin trabajo, con la casa destrozada por el registro... ¡Y mira cómo han dejado el ángel otra vez...! Esto ya no tiene arreglo. (*Levanta el ala que, de nuevo, se ha desprendido*).

Gracia. Eso creo yo, que esto no tiene arreglo.

Jano. ¡Si es que no puede ser! ¡No puede ser! (*Le da el calambre en el cuello*). ¡Y el aparato este de mierda, que no...! (*Se lo arranca y tira*). ¡Hombre! ¡A ver qué va a pasar aquí! ¡En qué día...!

Gracia. Eso digo yo. ¡En qué día!

(*Gracia se mete en el dormitorio y da un portazo*)<sup>87</sup>

<sup>86</sup> *Ibíd.*, págs. 117-118.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, págs. 118-119.

Este portazo de la protagonista marginada de la comedia es una muestra evidente del rechazo de su vida reinante y, además, es un signo directo de la liberación, que tanto esperaba, de su miserable condición de presa y cautiva sin rejas dentro de su hogar, su casa matrimonial. José Ramón Fernández lo muestra con las siguientes palabras:

El disparate *in crescendo*, el uso humorístico de un topónimo, la acumulación... esta exhibición es el prólogo al portazo de Gracia. [...]. Como en otras obras de Alonso de Santos, nos quedamos imaginando que la vida pudo ser de otra manera. En este caso, el portazo de Gracia nos indica que aún puede llegar a ser de otra manera. Es un portazo liberador para una obra que su autor había dedicado "a todas las mujeres presas del mundo, con o sin rejas"<sup>88</sup>.

La famosa dualidad, equilibrio-desequilibrio, que se mostró al inicio del acto primero, volvió a aparecer aquí, poco antes de terminarse el segundo, pero a la inversa: desequilibrio-equilibrio. Jano, preocupado sólo por su futuro profesional y no matrimonial, recibe una llamada del Ministro de Cultura que le felicita porque, debido a la confusión que ocurrió, se descubrió una importante red de tráfico de drogas en todo el continente europeo. Se ha recompuesto ya su carrera profesional. No obstante, el aparente, confuso e inestable equilibrio de su trayectoria matrimonial se ha despertado de su largo sueño para destacarle su otra faceta: Gracia se decidirá ir de la casa. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

La construcción convencional de la comedia, equilibrio-desequilibrio-equilibrio, se reproduce aquí sólo en parte: Jano es felicitado por el Ministro porque gracias a su confusión se ha descubierto una importantísima red de tráfico de drogas en toda Europa. Una situación absurda, de nuevo, genera otra perfectamente comprensible. El prestigio laboral de Jano, desequilibrado por el incidente, se recompone. Pero el equilibrio inestable del matrimonio ya no se recupera porque su falsa estabilidad se nutría de la injusta inestabilidad soportada por Gracia<sup>89</sup>.

Aunque se mostró más inclinado a resolver su trayectoria profesional que matrimonial, Jano intentó convencerle a Gracia de que no se fuera. No obstante, la decisión de la protagonista femenina de la comedia fue irreversible, incluso cuando Jano, por primera vez, reconoció y admitió ser sonámbulo de pequeño, resolviéndonos así el primer y largo enredo e intriga de *Dígaselo con valium*. La infeliz Gracia se decide marchar definitivamente de su cárcel sin rejas y dejará el valium que tanto tomaba en boca del ángel que presidía su hogar conyugal:

Jano. No, no comprendo nada. Tenemos que hablar de esto despacio. No podemos resolver en un minuto, algo tan importante. No puedo hacer esperar al Ministro, tienes que entenderlo. Me voy, hablo un momento con él y estoy aquí enseguida. Ya verás como encontramos una solución. Tiene que haberla. Y para lo de sonámbulo, también. A lo mejor, de pequeño... A veces pasan cosas y no te enteras... Bueno, que vuelvo rápido. Tú no te muevas de aquí, ¿me lo prometes? Hasta ahora, cariño. Ya verás como no pasa nada. Ya lo verás.

*Alejandro tira un beso a su mujer y sale. Gracia sonríe tristemente mirando la puerta por la que él se ha ido. Va hasta el cajón donde está el Valium y se lo va a guardar en*

<sup>88</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., págs. 102-103.

<sup>89</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 161.

*el bolso. Mira entonces un momento el ángel y le mete el tubo del Valium en su boca abierta.*

Gracia. Toma el Valium. Lo vas a necesitar más que yo, si te quedas en esta casa<sup>90</sup>.

En la escena última del acto segundo, se presentan de nuevo Chori y Sole en casa de Gracia: han escapado por tercera vez de la cárcel y están vestidas esta vez de funcionarias de prisiones. Mientras Gracia se decide viajar a Carmona, Chori y Sole planean viajar a Portugal, huyendo así de sus maridos. Estas tres mujeres sufridoras, maltratadas y marginadas de la comedia se escapan, pues, de las cárceles que las han mantenido presas y cautivadas, sean cuales sean, con o sin rejas. Dice Alonso de Santos en la acotación final de *Dígaselo con valium*: "(Salen las tres mujeres haciendo planes para el futuro de viajes, aventuras, encuentros y asesinatos en condiciones, y no frustrados. Y va cayendo el telón entre bulerías, con la cara perpleja del ángel, iluminado, y con el Valium en su boca)"<sup>91</sup>

### VI. 5. Subtramas.

Como se ha señalado antes, la repentina aparición de Chori y Sole en la casa conyugal de Gracia —aparte de dar origen al incidente desencadenante de la obra que ayudó a transformar radicalmente la situación inicial— conllevó consigo el surgimiento de unas subtramas paralelas y, además, entretejidas con la trama principal de *Dígaselo con valium*. Podemos decir que son tres las subtramas secundarias: la primera es la de Chori y Sole y que trata la violencia de género que sufrían por sus respectivos maridos y que, asimismo, repite en el fondo el sufrimiento que padecía Gracia por los malos tratos de Jano. De esta subtrama se derivan otras dos: la de Chori y Gracia y que aborda el candente tema de la bisexualidad, y la de la aparición de los dos agentes de policía buscando el paquete de droga.

En todas estas subtramas, es frecuente el recurso de Alonso de Santos a focalizar y pulsar las heridas de su sociedad finisecular, advirtiéndolo, humorísticamente, de la peligrosidad de ciertos problemas que pueden convertirse en muy alarmantes. Según las siguientes palabras de Miguel Medina Vicario:

Los conflictos planteados (mujeres maltratadas, asesinatos frustrados, cárcel, droga, bisexualidad, desamor), como puede comprobarse, pertenecen por entero a la parcela del drama. Conviene recordar una vez más: sobre el continente del humor, Alonso de Santos pulsa una y otra vez las heridas más latentes de su sociedad. Incluso, en no pocas ocasiones, "las intuye" y plantea antes de que se conviertan en alarmante actualidad<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 121-122.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pág. 124.

<sup>92</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., págs. 159-160.

**VI. 5. 1. Subtrama de las dos mujeres maltratadas: Chori y Sole.**

Ambas personajes aparecen sobre las tablas del escenario al principio de la escena segunda del acto primero de la comedia. Como se ha señalado antes, su repentina aparición en casa de Gracia fue acompañada por muchos enredos, equívocos e intrigas que, desde el comienzo, captaron la atención y movieron la curiosidad del espectador-lector de la comedia. Además, con ellas se transformó radicalmente la situación inicial de la relación que reúne a Gracia con su marido Jano. Según Miguel Medina Vicario:

Si en *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas*, *Pares y Nines*, y *Del laberinto al 30* la agresión al mundo íntimo se producía desde el exterior, aquí una llamada a la puerta provocará también un desajuste familiar, pero en este caso de signo contrario: aparecen quienes finalmente pondrán un toque de fantasía a la monótona vida de Gracia<sup>93</sup>.

La participación de Chori y Sole en la acción teatral de la obra es mucho más frecuente que el propio Jano, esposo de la protagonista femenina. Aparecieron en siete de las ocho escenas del acto primero (II, III, IV, V, VI, VII y VIII); y con el mismo número de escenas, también, durante el segundo (II, III, IV, V, VI, VII y IX). Mientras subió Jano a la tabla del escenario en la escena primera y octava del acto primero y en la primera, tercera y octava del segundo. Así que las únicas coincidencias entre Chori y Sole, de un lado, y Jano, de otro, sucedieron durante la escena octava del acto primero, donde se fugaron nada más verle, y la tercera del segundo, en la que entablan los tres una pequeña conversación. El objetivo principal de esta enumeración es resaltar y subrayar que el papel de Chori y Sole fue mucho más activo e importante que el del propio marido de Gracia.

Chori y Sole se presentaron en casa de Gracia tres veces que es el mismo número de las escapadas que hicieron de la cárcel: en la primera vez se vestían de batas blancas como médicos; en la segunda estaban disfrazadas de monjas; y en la tercera se veían con ropas de funcionarias de prisiones. Así que con estas dos mujeres se consigue la frecuente alusión al elemento carcelario<sup>94</sup>, que volvió a ser una gran constante en el teatro finisecular de Alonso de Santos conforme a lo que hemos aludido anteriormente en nuestro estudio de *Vis a vis en Hawai*.

En este último sentido, parece curioso decir que, debido a las frecuentes fugas de Chori y Sole de la cárcel y, además, al contenido chocante de la comedia —la violencia doméstica en la que se basaban, por lo tanto, los asesinatos frustrados que intentaron ejecutar estas dos mujeres a sus respectivos maridos—, quedó prohibido representar o ver *Dígaselo con valium* por los presos dentro de los centros penitenciarios. Este mismo asunto lo afirma así Virginia Hernández:

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, págs. 155-156.

<sup>94</sup> Manuel Pérez Jiménez en su crítica de la comedia que estudiamos se ha referido a esta constante en la producción teatral de Alonso de Santos. Según dice, "el elemento carcelario" volvió a ser un frecuente "recurrente en el teatro de Alonso de Santos".

Manuel Pérez Jiménez, *"Dígaselo con valium. Obra de equívocos y risas"*, op. cit., pág. 38.

La obra, que según Alonso de Santos nunca se ha permitido a ningún grupo de presos representar, por más que se haya pedido, habla de un hombre triunfador con una esposa infeliz que ven su vida alterada por dos presas fugadas, dos mujeres que acabaron de raíz con la violencia doméstica y con sus maridos<sup>95</sup>.

Esto último ha sido justo el motivo por el cual estas dos mujeres permanecían internadas dentro de la cárcel: intentos frustrados de asesinatos a sus respectivos maridos quienes las maltrataban excesivamente. Así que, en su relato lleno de rasgos casi de absurdo, Chori le cuenta a Gracia —y a nosotros— el porqué de cumplir condena detrás de las rejas carcelarias. El personaje marginado empezó por la historia de Sole, su compañera de sufrimiento y frustración:

Chori. (*Baja la voz, en tono de confidencia, para que no le oiga Sole*). Es que siempre que le hablan de su marido se pone mala porque es al que intentó cargarse, y le salió fatal. Por eso dice la abogada que es sólo asesinato frustrado, aunque a ella le gustaría que hubiese sido normal, no frustrado, a ver si me entiendes. A ella no le gusta que se hable de esto, le da cosa. La llaman "la Tomates" porque intentó cargarse al del tricornio metiéndole matarratas en los tomates. A mí me lo contó un día mientras fregábamos juntas en la galería: que si era un saborío de mucho cuidado, que la tenía firme todo el día y no le dejaba salir ni a comprar el pan, para que no la vieran los hombres... Y cuando tenía ganas de hacer la cosa, el tío, y ella no, la amenazaba con la pistola para que se dejara. Y que al niño que tienen le pegaba unos zurriagazos con el cinto hasta tartamudeaba la criatura de miedo. Total, que ella un día, ya harta, se lió la manta a la cabeza, y ¡zas!, ¡el matarratas! Pero parece ser que al tío sólo le dio colitis en vez de morirle. Ella se iba por las tardes con el niño a casa de su madre, que vivía en la puerta de al lado, para tener una coartada, y ya de paso hacerse unas cortinas para el salón, y le dejaba a él la "ensalada" hecha. Él iba y se ponía morado de matarratas. Pero lo malo es que hoy en día es difícilísimo matar a nadie. Van al hospital medio muertos y allí con los inventos nuevos del gota a gota y eso, los curan en tres días. Bueno, del todo no le han curado, porque parece ser que le ha quedado al hombre una colitis crónica que ahora tiene que ir de servicio con el orinal en la mano. Y claro, como la denunció, por unos análisis que hicieron en el hospital, pues se descubrió todo el pastel, bueno, en este caso toda la ensalada. Cuatro años le cayeron por intento de asesinato frustrado con el agravante de colitis. Total, que ella la pobre a la cárcel, fíjate qué injusticia. Él ni se muere ni nada, y ella...<sup>96</sup>

Inmediatamente después, Chori empieza a revelar, también, la misma suerte con que chocó: primero, violencia doméstica; segundo, intento frustrado de asesinato a su marido; y, al final, una condena en la cárcel. Al igual que lo de Sole, en el relato de Chori nunca se esconden los rasgos casi absurdos mezclados con el humor:

Chori. Sí, pero asesina frustrada también, como dice la abogada. Cuando no se te muere al que matas, es frustrado. Por eso te echen menos condena que si la palman. [...]. Yo le puse a mi chorvo los cables de la plancha por la cabeza un día que no se quería levantar y estaba como un tronco a las doce de la mañana. Se los puse bien conectados, apretándole en las sienes las puntas, como la silla eléctrica de las películas de los americanos, a ver si se le iban las malas ideas de la cabeza y dejaba de pegármela con todas y luego pegarme a mí al volver a casa, que tenía más cardenales en el cuerpo que el Papa de Roma. [...]. Dio un salto el tío que se dio con el techo. Tenías que haberlo visto, prima. ¡Joder, qué salto! Negro se puso, y chamuscado, que olía a quemado... Lo malo fue que ardió la cama, tuvieron que venir los bomberos, y le

<sup>95</sup> Virginia Hernández, "Una pequeña editorial publica cuatro títulos. Menú "irreverente" para el verano", pág. web. cit.

<sup>96</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 65-66.

llevaron al hospital. Y le curaron. Bueno, que se quedó moreno, moreno sí se quedó, y él era rubio. Y clavo, eso sí. Más clavo que un litro de vino, y eso que llevaba una melena heavy, hasta aquí. Y yo por asesina frustrada, al trullo<sup>97</sup>.

En los dos casos de Chori y Sole, nuestro autor si denuncia, de un lado, los malos tratos domésticos, la violencia de género, que sufrían por igual estos dos personajes marginados, si que anuncia con su intuición, de otro, un dilema que se volvió candente y alarmante en la sociedad española actual. Según Virginia Hernández: "El autor de "Bajarse al moro" o "La estanquera de Vallecas", el popular dramaturgo José Luis Alonso de Santos, firma esta comedia que, según su confesión, parece retratar la sociedad de hoy pero está escrita hace más de una década"<sup>98</sup>.

Margarita Piñero, en su exhaustiva "Introducción" a la comedia que nos ocupa, afirmó este último entender, poniendo de manifiesto que

Alonso de Santos, con las armas que le ofrece el humor, entra de lleno en los problemas más alarmantes de su sociedad, incluso, diría yo, con su gran intuición de dramaturgo de su tiempo, anuncia el enorme peso que va a adquirir esa lacra en la sociedad venidera. Recordemos que escribió esta obra en 1992 y es ahora, casi trece años más tarde, cuando el problema se ha convertido en alarmante y de urgente solución. Tal vez a esa intuición se refería Francisco Umbral cuando lo llamaba "cronista de hoy mismo"<sup>99</sup>.

La subtrama de estas dos mujeres maltratadas se desarrolló en paralelo a la trama principal, dando relieve a la acción y al profundo conflicto dramático que sufría nuestra protagonista marginada y reforzando, además, el tema y la idea central de *Dígaselo con valium*. En efecto, en su relación con Jano, Gracia sufría la misma violencia doméstica y frustración que padecían Chori y Sole. Alonso de Santos quiere decirnos así que todas las mujeres, sobre todo, las amas de casa, pueden sufrir, de un modo u otro, la violencia de género, sean cuales sean, sus procedencias sociales: pudientes (Gracia), populares (Chori) o rurales (Sole). Al igual de estas dos presas, Gracia resultó ser, además, muy prisionera y cautiva sin rejas dentro de su casa conyugal. En su "Nota del autor", muestra Alonso de Santos las siguientes palabras:

Y así surge esta obra, para, como en otras comedias, dar salida a la angustia con la risa como válvula de escape. La venganza a nuestras limitaciones y de nuestros fantasmas. La comedia, como género festivo y liberador. El humor como encargado de deshacer mentiras, perjuicios y cárceles —interiores y exteriores— y descubrimos otras posibilidades de vida, a nosotros y a los protagonistas de esta comedia, bajo la atenta —y perpleja— mirada del "ángel" que preside, y vigila, esta obra. Y nuestras vidas<sup>100</sup>.

Lo que refuerza e incrementa una vez más la intensidad y la fuerza del tema de los malos tratos, que participan recibiendo las tres mujeres a mano de sus respectivos maridos, es que la propia directora de la cárcel, en que estaban internadas las dos presas,

<sup>97</sup> *Ibíd.*, pág. 67.

<sup>98</sup> Virginia Hernández, "Una pequeña editorial publica cuatro títulos. Menú "irreverente" para el verano", pág. web. cit.

<sup>99</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 35.

<sup>100</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 44.

quien antes intentó asesinar frustradamente a su esposo que, también, la maltrataba, al final pudo matarle definitivamente. Así lo cuentan las tres mujeres maltratadas:

Chori. Había un jaleo en el talego que no te puedes ni imaginar, prima. ¿Te acuerdas lo que te contamos de la directora, que se llevaba a matar con su marido, como nosotras? Se lo ha cargado.  
Gracia. ¡No me digas!  
Sole. Ese ya no da más guerra.  
Chori. Le ha metido la cabeza en la taza del water. Ella que es fuerte y grandona, y él muy escuchimizado... y ha tirado de la cadena.  
Sole. Le ha dado unas aguadillas de meado que le ha ahogado. Hemos aprovechado el jaleo y nos hemos ido<sup>101</sup>.

Muy lejos del concepto literal de la relación que reúne al carcelero con los encarcelados, Chori y Sole contaban con la confianza de la directora de la cárcel en que estaban ingresadas, no sólo porque se mostró muy solidaria con las presas y, además, padecía al igual que ellas la misma violencia doméstica y frustración, sino también porque les cogió mucho cariño debido a que ambas fregaban diariamente su casa desde hacía tres años. Recordemos, en este último sentido, las marginadas psicológicamente, Antoñita y Rosa de *Fuera de quicio*, que fregaban también y diariamente la casa de la mujer del director del psiquiátrico en que estaba internadas. Por todas estas razones no era difícil a Chori y Sole realizar sus repetidas escapadas de la prisión —tres veces en dos días— contando así con la ayuda de su carcelera. En este mismo sentido, dice José Ramón Fernández las siguientes palabras:

Pero antes, hemos asistido a peripecias de buena comedia, como la repetición de la aventura de las dos presas: por tres veces se presentan en casa de Gracia, siempre disfrazadas tres huir de la cárcel; al parecer no les es difícil: cuentan con la confianza de la Directora, cuya casa friegan diariamente desde hace tres años. No es el único rasgo que las une a Rosa y Antoñita, de *Fuera de quicio*<sup>102</sup>.

El hecho de que un recluso escapara de la cárcel podría ser un pretexto lógico de quien cumplía una larga temporada, era inocente o sufría dentro de un modo u otro, pero hacerlo así cuando se le quedaban pocos días para conseguir la libertad sería totalmente absurdo y disparatado. Esto es lo que hicieron Chori y Sole, pues en el momento en el que estaban a punto de cumplir enteramente sus condenas escapan de la cárcel. No lo hicieron ni en una ni en dos ocasiones, sino por tres veces, desdramatizando así y eficazmente lo que significa la institución penitenciaria. Como suele ocurrirse en las obras alonsosantianas, desde el seno de la situación absurda pronto sale a la luz la lógica abrumadora. Así que las dos presas fugaron de la cárcel asustadas de sus respectivos maridos que, enojados e impacientes, les esperarían el día en que logran su libertad para que siguieran maltratándolas. Este asunto intensifica y duplica una vez más su miserable condición de sufridoras y marginadas porque las dos mujeres no huyen, entonces, de su encarcelación sino de su libertad. Dice Margarita Piñero:

<sup>101</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 123.

<sup>102</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 101.

Incidentes cotidianos y domésticos, intrigas y situaciones absurdas generan momentos lógicos y ponen en marcha el conflicto: parece disparatado que dos presas escapen de la cárcel cuando apenas les quedan días para cumplir la condena. Esta acción obedece a una lógica aplastante: las dos mujeres son maltratadas por sus maridos y saben que ellos estarán esperándolas a la salida de la cárcel para seguir maltratándolas<sup>103</sup>.

### VI. 5. 2. Subtrama del amor imposible de Chori y Gracia.

En su "Nota del autor" escrita para la publicación de la comedia, dice Alonso de Santos las siguientes palabras:

Por encima de todo, queda la añoranza de las relaciones humanas perdidas. Seres en soledad, que al recordar los encuentros de su infancia –único paraíso donde aún se permite la ternura y ciertas dosis de felicidad- surgen en sus sueños esperanzas de otras posibilidades de vida<sup>104</sup>.

Esta subtrama, derivada de la de la aparición repentina de Chori y Sole en casa de Gracia, es utilizada por nuestro autor como mecanismo de respiro para aligerar la tensión generada por la incertidumbre del conflicto central. En esta subtrama se aborda el tema del amor bisexual entre de las dos mujeres que se muestra paralelo al desamor que sufre Gracia en su relación con Jano.

Como se ha señalado al principio de nuestro estudio de la obra, *Dígaselo con valium* coincide con *Trampa para pájaros* en destacar el amor bisexual. La diferencia clara entre ambas obras radica en que la segunda lo aborda desde las relaciones de Abel con otros hombres, pero en la primera lo plantea desde el ángulo del otro sexo femenino: una mujer es la que se enamora de otra. A este respecto dice Miguel Medina Vicario: "Ahora [en la comedia que nos ocupa, *Dígaselo con valium*], como en *Trampa para pájaros*, pretende dignificar una de las manifestaciones amorosas más conflictivas y, por ello, más necesitada de comprensión: la bisexual"<sup>105</sup>.

En efecto, en esta comedia, Alonso de Santos abordó por primera vez una clase acomodada y personajes pudientes que apenas salieron antes en su teatro. Este gran giro en la tipología socioeconómica de sus seres de ficción es paralelo a su tratamiento de esta manifestación amorosa bastante conflictiva, el amor bisexual, que demuestra y evidencia su empeño afín en llegar a amplios sectores de sus espectadores. En una entrevista con Itziar Pascual dice Alonso de Santos: "Tenemos que crear códigos y reglas válidas para públicos distintos. No hablo de rebajar la calidad del espectáculo. Es sentir que todos los espectadores tienen los mismos derechos. Hacemos teatro sabiendo que hablamos a gentes diversas y ninguno es más importante que el otro"<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 32.

<sup>104</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 43.

<sup>105</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 158.

<sup>106</sup> Itziar Pascual, "Alonso de Santos: La escritura del camaleón", *Primer Acto*, núm. 257, enero-febrero, 1995, pág. 41.



A su vez, Cristina Santolaria Solano, en su excelente estudio sobre el teatro del autor durante el lapso 1975-87, confirma el mismo asunto con las siguientes palabras:

Sin embargo, y pese a lo dicho, José Luis Alonso de Santos es, sobre todo, un eficiente comunicador, un creador que pretende llegar a inmensas mayorías, un autor que escribe para ser estrenado y, cuando menos, leído, un escritor que no se resigna a guardar sus obras en el cajón. Esta facilidad para seducir a amplios sectores de público viene propiciada por su capacidad de adaptación a las demandas de la sociedad ("No soy de piedra. Doy resultados distintos ante la demanda que siento, de lo que me rodea. Soy un poco camaleón. Me muevo con los colores que me rodean. El autor se modifica según el planteamiento").<sup>107</sup>

Ahora bien, a mediados de la escena cuarta del acto segundo, Chori acaricia el cuerpo de su prima Gracia, haciéndola acordarse de los lejanos juegos de infancia que solían hacer de pequeñas en casa de la abuela. A esta altura de la obra, y lejos de todo acoso sexual, es donde Chori declara su amor a Gracia:

Chori. ¿Sabes una cosa? Creo que he estado enamorada de ti toda la vida. Sí, no te rías. Cuando en la cárcel me sentía mal, me tomaba un Valium, cerraba los ojos, y nos veía a las dos corriendo por los montes aquellos, cerca del río, llenos de albahaca, tomillo y romero...

(*Le canta*).

"Y yo te puse una vez  
una flor aquí en el pelo..."<sup>108</sup>

Hasta este momento de la comedia, García se limitaba a aguantar su vida cargada de desamor, soledad, frustración, infelicidad e insatisfacción. En más de una ocasión en la comedia, cuando se quedaba sola después de la salida de Jano al trabajo, nos mostraba monologándose su sentimiento de desengaño total con la vida que llevaba, reflejado con mucho dolor y hiel<sup>109</sup>. La llegada de la prima Chori a su casa, con lo que conllevó de recuerdos lejanos en que todo era bonito, feliz e idealizado, le supuso el descubrimiento de un mundo lleno de ternura y amor. Pero, ¿es esto el tipo de amor que buscan estas dos mujeres sufriendoras? Así se lo pregunta Chori: "¿Es una vergüenza que se quieran dos mujeres?"<sup>110</sup>

En efecto, estos lejanos recuerdos de infancia dejaron una evidente huella en la protagonista de la obra y fueron reforzados por la convivencia torpe de su marido. Las respectivas trayectorias vitales, personales y matrimoniales de cada una de las dos mujeres marginadas no resultaron ser, pues, nada fructíferas. Así lo muestra Chori: "Será mi estrella que anda un poco torcida últimamente. Estoy acostumbrada a que todo me salga mal"<sup>111</sup>. Según Miguel Medina Vicario:

<sup>107</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", op. cit., pág. 179.

<sup>108</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 103-104

<sup>109</sup> Al final de la escena primera del acto primero, la protagonista marginada de la obra decía: "Yo, desde luego, si le pillas un coche o algo así no me pienso volver a casar. Tampoco quiero yo que le pille, pero vamos, si le pillas, por un accidente de los muchos que hay...". En otra segunda ocasión, al acabarse la escena primera del acto segundo, revelaba, refiriéndose a su marido: "¡A ti es al que había que darte Valium, por la noche! ¡El tubo entero a ver si reventabas ya de una vez!".

Ibid., págs. 52-90.

<sup>110</sup> Ibid., pág. 103.

<sup>111</sup> Ibid., pág. 108.

La llegada de su prima supone para Gracia el descubrimiento de un abismo fascinante y temible. Chori recuerda que en su niñez solían dormir juntas y desnudas en casa de su abuela. Mientras se cambia de ropa, coquetea con su prima recordando momentos pasados que dejaron huella en la mujer. No existe acoso sexual alguno. Lo que hay es un recuerdo idealizado, una ternura que quedó flotando sobre la atmósfera biográfica de las dos mujeres en espera de mejores momentos. Sus respectivas experiencias heterosexuales no han podido resultar más frustrantes.<sup>112</sup>

Sin embargo, no es esto el camino que buscaba la protagonista de la obra. De hecho, justo a esta misma altura de la comedia, la infeliz Gracia pasaba por un momento muy crucial de su propia vida porque estaba en pleno proceso de transformación y cambio que le ayudó a llegar a una importante conclusión: el dulce amor al que le invitaba Chori no es la resolución del desamor que sufría en su relación con Jano:

Gracia. Estoy pasando un momento muy malo en mi vida y en mi matrimonio... No sé, algo que me pasa por dentro y que no sé muy bien qué es. Por eso cuando te he visto me ha encantado recordar aquellos días en que todo era tan diferente. Pero no puedo cambiar mi vida en un momento, tienes que entenderlo. Tú eres como eres, y no me importa, de verdad. Me parece muy bien que hayas elegido la forma de vivir que creas mejor para ti. Pero yo soy de otra manera, y no puedo cambiar dándole a una tecla de golpe. Yo no tengo las cosas tan claras como tú...<sup>113</sup>.

Sin embargo, este amor imposible ha podido ser, en cambio, el detonante que le permitió ver con toda claridad la distorsión oculta existente y le ayudó a decidirse que va a hacer en su futuro inmediato. Sigue diciendo la protagonista marginada de la obra: "Bueno, una cosa sí que tengo clara al menos. No voy a hacer lo que no quiera hacer, aunque haga daño a alguien. Lo siento, pero no"<sup>114</sup>. En este sentido, dice Margarita Piñero las siguientes palabras:

Chori le recuerda a Gracia que cuando eran niñas dormían desnudas en casa de la abuela. Cuando Chori le ayuda a Gracia a quitarse el traje de faralaes se le viene a la memoria aquellos tiempos felices e idealizados de la niñez. El autor no da más datos, pero comunica al espectador la ternura que estos recuerdos aportan a los personajes. Y lo hace en un momento crucial de la obra: Gracia, en pleno proceso de cambio, saborea el regusto del amor y toma conciencia del gran desamor que está viviendo. No es su camino el que le ofrece Chori, pero sabe que tampoco es el que está viviendo. El contacto con el amor le hace tomar conciencia del cambio que tiene que dar en su futuro inmediato<sup>115</sup>.

Así que, en la penúltima escena de esta obra, Gracia se decide ir definitivamente de la casa conyugal que tanto le presionaba. Esta subtrama secundaria y paralela a la trama principal de la obra se ha convertido, pues, en propio incidente desencadenante de la relación de Gracia con su marido Jano. Así lo dice insinuatamente a Jano: "A veces, sucede algo en nuestra vida, de pronto, que nos hace ver claro lo que hemos dejado atrás en el camino. ¿Comprendes?"<sup>116</sup>.

<sup>112</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 159.

<sup>113</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 107-108.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>115</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 33.

<sup>116</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 121.

Este asunto lo afirma Miguel Medina Vicario con las siguientes palabras: "Aquel olvidado amor, tal vez imposible ya, es detonante para que la mujer solitaria se enfrente al desamor, y comprenda que los horizontes del afecto continúan expeditos para ella"<sup>117</sup>.

### **VI. 5. 3. Subtrama del paquete de droga y los dos policías.**

En efecto, la súbita aparición de Chori y Sole en casa de Gracia, como supuso ser una subtrama secundaria bien entretrejida con la trama principal y aspirante a conseguir metas propias, conllevó el surgimiento de esta subtrama derivada de aquélla y encaminada a producir cierta desviación al conflicto central de la obra.

Este paquete despertó la curiosidad tanto la del espectador-lector como la de los propios personajes de la comedia como es el caso de Gracia<sup>118</sup>. Es más, dio origen a aparecer una serie de enredos, equívocos e intrigas dentro de la obra que estudiamos. Si es verdad que esta subtrama ha sido un elemento de suspense que planteó cierta incertidumbre paralela a la principal, creemos que ha sido utilizada por el autor para rellenar tiempos que se necesitan en la trama central sin que se aporte nada a la historia. Este entender lo refuerzan las siguientes palabras José Ramón Fernández: "También se ven involucradas [las dos presas escapadas, Chori y Sole] en un asunto policial, que sirve al autor como "Mcguffin": no aporta nada a la historia, pero ata la obra con un punto de intriga y enredo y ayuda a mostrar el carácter estúpido de Jano, el marido"<sup>119</sup>.

Como acababan de escaparse y no tenían dinero, Chori y Sole aceptaron recoger este paquete de la consigna de la cárcel, sin saber aún que contiene, para entregarlo en la dirección que les asignaron. Así que lo llevaron consigo a casa de Gracia y, como lo dejaron inintencionadamente allí cuando apareció Jano al final del acto primero, éste se confundió de paquete, llevando el de Chori y Sole y dejando el que tenía que presentar al Ministro en su cumpleaños.

Las cómicas consecuencias del equívoco se han mostrado anteriormente, pero se nos ha puesto muy evidente el empeño de nuestro autor en referirse a la droga, un tema que volvió a convertirse en una gran constante en las obras de Alonso de Santos, sobre todo, en las escritas y estrenadas en la década final del siglo XX como lo demuestran bien los estudios que hemos realizado de las obras anteriores: *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis*, *Salvajes* y *Vis a vis en Hawai*. Además, se nos ha puesto claro el deseo de Alonso de Santos de rebajar al máximo la caracterización de los dos agentes de policía que participaron sólo en la escena sexta del acto segundo de la comedia.

---

<sup>117</sup> Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, op. cit., pág. 159.

<sup>118</sup> Como se ha señalado antes, al final de la segunda escena del acto primero, Gracia llamó asustada a su marido para decirle que hay dos mujeres raras en su casa y una de ellas lleva un paquete que puede ser una bomba. La verdad es que la supuesta bomba, subyacente en el paquete, sí que se ha explotado, pero metafóricamente porque la relación de Gracia con su marido Jano cambió radicalmente desde la llegada a su casa de Chori y Sole con su misterioso paquete.

<sup>119</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 101.

El fuerte rapapolvo conyugal que Jano dirigió a su esposa en la penúltima escena del acto segundo de la comedia por el paquete de droga mostró a una Gracia totalmente nueva: muy defensora y, asimismo, solidaria con las propias hijas de su sexo femenino. El carácter estúpido que distinguía a Jano se pone, entonces, en comparación con las repetidas desgracias que sufren y siguen sufriendo aquellas dos mujeres maltratadas, sufridoras, perdedoras y, por consiguiente, marginadas. Ha cambiado radicalmente la protagonista femenina de *Dígaselo con valium* y ha conseguido ver, al final, las cosas con toda claridad:

Gracia. Yo sabía desde el primer momento que no eran monjas y que no venían de Ávila. Así que el único que se lo tragó fuiste tú, que por lo visto eres el único tonto que hay aquí. Y del paquete no sabía nada. Ni ellas tampoco, ya te lo he dicho. Les dijeron que si lo llevaban de un sitio a otro, les daban algo de dinero, y ellas como se acababan de escapar y no tenían ni un duro, pues lo cogieron de la consigna donde estaba, para entregarlo en la dirección que les habían dado. Trajeron aquí el paquete por casualidad. [...]. Tú sí que tienes cara de drogadicto<sup>120</sup>.

## VI. 6. Tiempo.

En el texto de la obra no encontramos indicaciones directas al tiempo real de la acción teatral. No obstante, al igual que obras como *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis*, *Salvajes* y, además, *Vis a vis en Hawai*, podemos decir que el tiempo real de *Dígaselo con valium* lo es el de su estreno en 1993.

Por otro lado, el tiempo escénico de los acontecimientos de la obra se organizó linealmente: la subtrama principal y las subtramas secundarias de esta obra van ocurriendo mientras avanza el tiempo. Han sido sólo dos mañanas seguidas las que abarcaron la acción teatral de *Dígaselo con valium*, divididas justamente en los dos actos que la constituyen. Así que esta comedia se coincide en esto con *Salvajes* cuya acción teatral abarcó, asimismo, varios días. Por consiguiente, en las dos obras no se consigue el canon aristotélico de la unidad de acción.

Como se ha visto antes, en obras como *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis*, *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai*, el tiempo se ha puesto al servicio de la acción teatral, teniendo por objetivo subrayar ciertos aspectos de la mísera marginación de los personajes. En cambio, en esta comedia y, en parte, en *Salvajes*<sup>121</sup>, el papel del tiempo se ha reducido sólo a señalar el transcurso de los acontecimientos sin aportar nada a la condición marginal de los personajes. Sólo el hecho de que Chori y Sole se escaparan cuando apenas les quedaban pocos días para conseguir la libertad produjo un efecto de extrañamiento resuelto por las lógicas justificaciones de las dos mujeres.

<sup>120</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 118-119.

<sup>121</sup> En esta obra, y solamente en muy pocas ocasiones, hemos observado que el tiempo ha podido resaltar la marginación de algunos personajes como es el caso del Comisario quien siempre tachaba los días que le quedaban para jubilarse. Este mismo asunto subrayó y materializó la marginación de edad que sufría este personaje, intensificada por su condición de hombre relegado y solitario sin esposa ni hijos que le cuidan durante el otoño de su vida. En este sentido, recordémonos que de la misma marginación sufría, además, Saturnino Morales como vimos antes en *La sombra del Tenorio*.

La escena primera del acto primero de la comedia comienza en el tiempo en que la pareja protagonista tomaba su desayuno. A continuación, ofreceremos algunas de las muestras —acotaciones y frases de los personajes— que indican su tiempo escénico:

*"Al levantarse el telón, Jano, (que es como ella llama a su marido) está desayunando, sentado en la ventana-mostrador que da a la cocina", "Suenan en la radio un alegre y jovial programa matinal, y entra el sol por la terraza ofreciendo un aparente entorno de felicidad conyugal", "(Mira el ventanal). Hace bueno hoy. Ayer hizo fatal, pero hoy... hoy hace bueno", "¡Dios mío! ¡Son las nueve menos cuarto, tengo que atravesar Madrid, voy quemado, y ahora se pone a llover!"<sup>122</sup>.*

La acción de las restantes siete escenas del acto primero transcurren en la misma mañana. En estas escenas aparecen Chori y Sole y con ellas se intensifica una vez más la acción teatral de la comedia. He aquí unos breves botones de muestra del tiempo escénico de estas escenas:

*"Yo acabo de desayunar hace un momento", "No llevábamos nada suelto esta mañana cuando hemos salido y estamos en ayunas", "Esta misma mañana. Se Yecerías. A las ocho ha sido. Hemos cogido las batas de la enfermería y nos hemos ido", "¿Me estás diciendo en serio que os habéis escapado de la cárcel esta mañana, así, como el que va al mercado?", "Nos hemos levantado, hemos ido a la enfermería como si fuéramos a fregar... Ha sido ha ce nada. Hará una hora y media como mucho, ya te digo. En lo que hemos cogido el metro y el autobús para venir a tu casa", "¡No teníamos que haber ido a por él! ¡Nos pueden haber visto sacándolo, el de la consigna, o alguien de allí...! ¡Dos tías en bata blanca pidiendo un paquete nada más abrir!"<sup>123</sup>*

El comienzo del acto segundo de la obra tuvo una manera muy semejante al anterior. Sólo que ha pasado un día desde la bajada de los telones del primer acto en cuyo final el moderno apartamento de la pareja joven estaba en caos y desorden totales, desencadenados por la repentina aparición de Chori y Sole. Así, Alonso de Santos lo dice en la acotación que preside la escena primera de este acto:

*(Es por la mañana y el piso vuelve a estar arreglado como al comienzo del primer acto. Gracia prepara el desayuno en la ventana-mostrador de la cocina, de evidente malhumor, vestida de faralaes. Suena en la radio una guitarra flamenca alegrando la mañana y completando el cuadro)<sup>124</sup>*

La acción teatral de las nueve escenas, que componen el acto segundo de la obra, tiene lugar en esta misma mañana. Nuevamente han sido frecuentes las indicaciones al tiempo escénico de este acto, relacionadas, en su mayoría, con lo transcurrido el día anterior. A continuación, las vamos a enumerar, concentrar y retomar de esta forma:

*"Otra vez se me ha hecho tarde. Me levante a la hora que me levante, siempre me pasa lo mismo", "¿Qué tal hace hoy?", "(Mirando hacia fuera). Parece que bueno. Hace sol. Ayer también hacía sol al principio pero luego se fue nublando...", "¿Ahora tomas eso por la mañana?", "Bueno, me voy que es tarde. (Abre la puerta). Espero que si vuelve alguien de tu familia lo haga en condiciones, no como las primas de ayer que salen corriendo, sin despedirse ni nada... y dejando el ángel que ha hecho falta un milagro para arreglarlo", "Oye, prima, ¿y tú cómo vas de flamenca a estas horas?"<sup>125</sup>*

<sup>122</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 47-47-48-49.

<sup>123</sup> *Ibid.*, págs. 58-58-68-68-68/69-75.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pág. 87.

<sup>125</sup> *Ibid.*, págs. 87-87-87-88-89-92.

Desde el final de la escena séptima, en la que aparecieron los dos agentes de policía, hasta el principio de la octava ha pasado cierto tiempo que el autor no lo mostró en sus acotaciones ni explícitas ni implícitas. A lo largo de este tiempo se detienen ya las dos mujeres escapadas; se llevan otra vez a la cárcel; se fugan por tercera vez —de modo que pronto aparecerán en la última escena de la obra—; y vuelve Jano a casa demasiado indignado por lo que ocurrió en el cumpleaños del Ministro de Cultura. Ha sido bastante transcurso de tiempo que implicaba que Alonso de Santos lo aludiera en sus acotaciones. Creemos que nuestro autor lo ocultó a propósito para hacernos fijar más en el contenido grave de la escena octava que representa el momento límite en el que se enfrentan Jano y Gracia donde ésta —en medio del desorden completo generado por el registro de los dos policías— toma conciencia del gran cambio que tiene que dar en su futuro inmediato, poniendo punto final a su marginación y sufrimiento. En efecto, se trata de un momento muy crucial de la comedia, y de la vida de la protagonista femenina, en el que, según nuestro entender, se merece parar el tiempo.

## VI. 7. Espacio.

Al igual de lo que solíamos llevar a cabo siempre con los espacios de las obras finiseculares de Alonso de Santos, mostraremos, a continuación, la organización espacial de la comedia, intercalando entre corchetes todas las funciones que desempeña dentro de la misma. Es digno observar que la descripción del espacio presentada por nuestro autor se caracteriza por su excesiva prolijidad:

*Salón elegante y moderno, con metacrilatos y adornos de diseño [tipo, clase social y lugar de conflicto]. En los laterales, entradas a las habitaciones y a un servicio [ambiente y espacio aludido]. Una ventana-mostrador da a la cocina, y al fondo, una terraza funcional deja ver el cielo de Madrid [ambiente, espacio aludido y situación]. Los muebles, elegantes y fríos, tienen una aire de revista de decoración [ambiente y clase social]. Preside la casa un ángel de tamaño natural, imitando una talla antigua, con cierto aire fallero. Frente a él la televisión, en su altar correspondiente [ambiente]. Y sobre ella, la composición de fotos de Marilyn Monroe de Andy Warhol [estrecha relación de semejanza entre la protagonista de la comedia y la estrella cinematográfica americana]. A los lados, unos sillones incómodos por originales. Una alfombra turca da color a la madera del suelo [ambiente]. Vive en esta casa una joven pareja, típica representante del éxito social. Él, después de una carrera destacada, ha llegado a subdirector general, y va para más, pues vale mucho. Ella, rubia, bella y neurótica perdida, estudió unos años en una facultad hasta aprender a tener novio y casarse, y ahora es otra figura decorativa más de la casa [finalidad, clase social y relación entre la pareja joven]. Al levantarse el telón, Jano, (que es como ella llama a su marido, aunque su nombre es Alejandro) está desayunando, sentado en la ventana-mostrador que da a la cocina. Con su traje de ejecutivo de alto standing y maletín al lado, toma cereales dispuesto a empezar el día con entusiasmo y energía [figuración del personaje y clase social]. Gracia, que es como se llama ella, le sirve desde la cocina y desayuna a la vez, vestida con una bata moderna [figuración del personaje y focalización de su rol tradicional como ama de casa]. Suena en la radio un alegre y jovial programa matinal, y entra el sol por la terraza ofreciendo un aparente entorno de felicidad conyugal [atmósfera y relación entre la pareja joven]<sup>126</sup>.*

<sup>126</sup> Ibid., pág. 47.

Como se puede ver en estos corchetes, la organización espacial de esta comedia mostró, entonces, el tipo del espacio; su clase social; su situación; su atmósfera; su finalidad; el lugar del conflicto; los elementos que detallan su ambiente como los mobiliarios y los cuadros que adornan las paredes; los espacios aludidos; la relación de semejanza entre Gracia Vásquez y Marilyn Monroe; la figuración de los dos personajes principales de la comedia; la aparente relación de felicidad entre ellos; y su procedencia socialmente acomodada.

En el mismo sentido, se puso clara la evidente contradicción entre la presencia arcaica del ángel y el diseño moderno de la casa en que éste preside, lo cual se coincide, asimismo, con las muchas paradojas que plasma la conflictiva relación entre el joven matrimonio y que despiertan vivamente la curiosidad del espectador-lector de la obra. Este mismo asunto lo revela Manuel Pérez Jiménez a través de este cuadro pintado con palabras que nunca es menor que el que presentó arriba Alonso de Santos:

Muebles y objetos de aséptico diseño comparten el espacio escénico con el arcaico motivo del ángel vencedor, grupo escultórico que preside el conjunto, sobre un fondo de ventanal con torreón de oficinas vitrometálicas. Corbatas de seda y americanas en las que la arruga es bella contrastan sus tonos cromáticos con los volantes del traje de sevillana, la blancura del uniforme sanitario o el vestido de noche último modelo. En esta fantástica coctelera no faltará ningún elemento edulcorante, *topless* incluidos, con tal de que la mezcla resulte atractiva y los componentes sean de ahora mismo<sup>127</sup>.

Al igual que *Trampa para pájaros*, *La sombra del Tenorio* y, además, *Vis a vis en Hawai*, el lugar escénico de *Dígaselo con valium* es único que se repite a lo largo de los dos actos que la forman. Así que se logra en esta obra el famoso canon aristotélico de la unidad de lugar y, además, se consigue que sea el mismo espacio el que determina totalmente la acción teatral.

Aunque este espacio, como reveló la acotación inicial, se dota de "*una terraza funcional [que] deja ver el cielo de Madrid*"<sup>128</sup>, resultó ser semi interior y cerrado para la protagonista de la comedia. En otras palabras, el espacio de *Dígaselo con valium* nos dio una imagen nítida de la miserable situación de Gracia que volvió a ser encerrada literalmente en su casa conyugal. Al final de la segunda escena del acto primero, Gracia, asustada por la llegada de Chori y Sole a su casa, llamó por teléfono a su marido para transmitirle su temor de estas dos mujeres raras y del paquete que llevan consigo:

Gracia. (*Al teléfono*). ¿Sí? ¿Jano? ¿Jano, eres tú? ¡Por Dios, te tienes que venir, Jano! ¡No puedo hablar más alto! ¿Qué acabas de llegar? ¡Es que ha pasado algo...! ¡No puedo contártelo ahora! ¡No me preguntes y ven!... ¿Qué no puedes?... ¡Hay gente rara! "¿Encerrada?" ¡No! Tengo las llaves...<sup>129</sup>

Creemos que resaltar la palabra "encerrada", poniéndola entre paréntesis no fue casual por parte de Alonso de Santos que intencionadamente querría reflejar y dibujar la pésima situación reinante vivida por la infeliz Gracia dentro de su hogar matrimonial,

<sup>127</sup> Manuel Pérez Jiménez, "*Dígaselo con valium*. Obra de equívocos y risas", op. cit., pág. 38.

<sup>128</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 47.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pág. 62.

asunto que demuestra y, además, evidencia una vez más su condición de sufrimiento y marginación. Ésta misma se la revela Gracia a su prima quien le envidiaba vivir en esta casa muy puesta al día. Según estas palabras de la protagonista marginada de la obra: "Una casa como esta, puede ser una cárcel como en la que tú estabas"<sup>130</sup>.

En efecto, la protagonista marginada de la obra resultó ser un adorno más del hogar en que vive. Es más, su condición de cautiva y prisionera es muy similar al pájaro bonito batidas sus alas en una jaula de oro en la que no sólo se siente feliz, sino también se ve muy oprimido porque se le prohíbe practicar su instinto natural, volar. No decimos que a la protagonista se le prohibía salir de casa, sino que en ésta se sentía una serie de problemas de convivencia desencadenados por Jano: incomunicación, insatisfacción, infelicidad, soledad, frustración, violencia nocturna y, sobre todo, amargo desamor. En este último sentido, recordémonos cómo la mostró Alonso de Santos en la acotación principal de la comedia: "*Ella, rubia, bella y neurótica perdida, estudió unos años en una facultad hasta aprender a tener novio y casarse, y ahora es otra figura decorativa más de la casa*"<sup>131</sup>. Margarita Piñero apoya este mismo entender como sigue:

Gracia, mujer elegante, culta y aparentemente moderna, tiene una vida llena de insatisfacciones. Su matrimonio se ha convertido en su propio encierro y lejos de ser el lugar de encuentro que le debiera aportar amor y equilibrio es un espacio vacío, donde ella siente que no es más que un adorno. El hogar la aprisiona con la tiranía de una relación en donde ella no puede relacionarse con su marido de igual a igual. [...]. Gracia, eje central de la obra, se siente como un adorno en la casa y por eso es desgraciada en esa jaula de metacrilato, como dirá el autor en la primera acotación<sup>132</sup>.

Al igual que Chori y Sole, que por tres veces consecutivas se escaparon de la cárcel, Gracia deseaba lograr la libertad —es el volar que pretende conseguir— y, por consiguiente, abandonó al final de la comedia la casa conyugal que tanto la aprisionaba. Por esto mismo, dedicó Alonso de Santos la comedia que nos ocupa a estas tres mujeres prisioneras por un motivo u otro: "A todas las mujeres presas de las cárceles del mundo, con o sin rejas"<sup>133</sup>. Dice Margarita Piñero:

Y ya estamos ante otra constante de la dramaturgia de Alonso de Santos: la presencia de la cárcel. En esta obra con doble función dramática: como metáfora general, pues las tres protagonistas viven en su cárcel particular y las tres quieren conseguir la libertad. Gracia, prototipo de una clase emergente, encerrada en "su casa de muñeca" como un adorno más, vive en esa cárcel sin barrotes. Chori y Sole viven también en la cárcel de su cotidianidad, pero ellas han decidido salir de ese infierno y han ido a parar a la cárcel de Yaserías. Están allí porque no han aceptado los malos tratos de sus maridos y se han rebelado contra ellos. Ellas quieren vivir en la "normalidad", pero sus maridos no les dejan. Nos encontramos, pues, ante tres personajes sin salida y el autor, a través de la peripecia de la obra, nos muestra el camino que cada una de ellas elige para tratar de romper sus barrotes<sup>134</sup>.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>132</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 25.

<sup>133</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 45.

<sup>134</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 8.



Por otra parte, *Dígaselo con valium* se aleja totalmente —al igual que todas las obras finiseculares del autor que hemos estudiado— de todo naturalismo fotográfico y se ubica del todo en los cauces del neorrealismo de los años ochenta y noventa del siglo XX, tendencia y estética generacionales en las que figura Alonso de Santos entre cuyos representantes más relevantes. En este mismo sentido, dice Cristina Santolaria Solano, refiriéndose a la producción teatral alonsosantiana del lapso temporal 1975-1987, asunto que puede aplicarse, asimismo, a su teatro de la década última del milenio pasado:

Recurrente también en la trayectoria de Alonso de Santos es su estética realista, estética ajena al realismo que dominó los escenarios españoles en los años 60 por sus apuntes poéticos o valleinclanescos (*La estanquera de Vallecas*), por sus atmósferas, a veces, oníricas (*El álbum familiar*), a veces, absurdas (*Del laberinto al 30*), y por su alejamiento de la reproducción chata de la realidad cotidiana<sup>135</sup>.

Así que en la acotación principal de esta comedia se ocultan detalles que, con el transcurso de la acción, se revelan necesariamente con el movimiento y la actuación de los personajes. En la descripción inicial del espacio dice Alonso de Santos: "*En los laterales, entradas a las habitaciones y a un servicio*"<sup>136</sup>. No nos dijo más de esto e inmediatamente recurrió a informarnos de los muebles y mobiliarios que detallarán las singularidades del espacio escénico de la acción. En la concisa y rápida alusión a estos espacios aludidos —que a lo largo de toda la obra se mostrarán— faltará uno más que, avanzándose los sucesos, se figurará sobre las tablas del escenario. Nos referimos a la puerta del apartamento que se aludirá frecuentemente en los dos actos de la obra con el desarrollo de los hechos. En la siguiente muestra retomaremos las acotaciones en las que este elemento escénico complementará el juego de los personajes:

*"En la puerta", "Abriendo la puerta de la calle", "Ella tira el body roto contra la puerta", "Suena el timbre. Gracia mira la puerta y luego al ángel", "Gracia, desconcertada, se aparta de la puerta y les cede el paso", "Chori coge el paquete escondiéndolo detrás y se quedan en una postura rara, de falsa normalidad. Lllaman a la puerta. Nuevo grito contenido", "Suenan sirenas de coches de policía y Chori y Sole salen corriendo por la puerta que sigue abierta", "Abre la puerta", "Lllaman a la puerta. Gracia abre, y se encuentra con Chori y Sole, ahora vestidas de monjas", "Se abre la puerta de la calle y aparece Alejandro", "Abre la puerta y sale", "Gracia cierra la puerta de la calle y regresa", "Lllaman a la puerta de la calle. Gracia, regresa desde la cocina y duda un momento antes de abrir", "Gracia se ajusta la bata, va hasta la puerta y abre. Aparecen dos policías", "Alejandro tira un beso a su mujer y sale. Gracia sonríe tristemente mirando la puerta por la que él se ha ido", "Aparecen en la puerta Sole y Chori, vestidas de funcionarias de prisiones", "Le cogen las maletas y van las tres hacia la puerta"*<sup>137</sup>.

A pesar de que es menos frecuente que el anterior, segundo botón de muestra de esta ruptura con el naturalismo fotográfico transcurrió, asimismo, con otro elemento del espacio escénico de la obra, el teléfono del que no se dijo nada en la descripción inicial. Las acotaciones explícitas que se refieren a este elemento del espacio escénico quedaron acumuladas de la siguiente forma:

<sup>135</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", op. cit., págs. 180-181.

<sup>136</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 47.

<sup>137</sup> *Ibid.*, págs. 51-51-52-55-56-84-85-89-91-97-100-101-111-111-121-123.

*"Luego va hasta la radio y sube el volumen. Después pone la televisión. Va hasta el teléfono y marca un número", "Al desaparecer las dos mujeres dentro del lavabo, Gracia va hacia el teléfono y marca un número. Intenta hablar lo más bajo posible, para que no la oigan", "Cuelga el teléfono bruscamente al ver a Chori", "Va al cajón, vuelve a sacar el Valium y lo mira, fijamente. Luego va hasta el teléfono, descuelga y marca", "Cuelga el teléfono y se mete corriendo de nuevo en el lavabo al ver que alguien sale del dormitorio"<sup>138</sup>.*

Hasta ahora los dos ejemplos que hemos mostrado arriba pueden encajar bien con el realismo de los años 60, muy disidente contra la estética naturalista de los años 40 y 50. No obstante, en la obra fuimos testigos de ejemplos que dan a la comedia aires neorrealistas al presentarnos escenas que introducen niveles de imaginación y recuerdos y que tienen por objetivo romper principalmente las estructuras tradicionales del lugar escénico. Por ser técnicas propias del cine y la televisión es imprescindible para el espectador-lector de la comedia el recurso a la imaginación para poder captar y entender sus magníficos efectos. El ejemplo más destacado de esto tuvo lugar a mediados de la escena cuarta del acto segundo. En escena están Gracia y Chori; ésta ayuda a su prima a quitarse el vestido de faralaes y acaricia su cuerpo en el tiempo en que paralelamente se les viene a la memoria aquellos recuerdos de los tiempos felices e idealizados de la niñez en casa de su abuela en Sevilla:

*Chori le quita la parte de arriba del vestido. Están ahora enfrente una de la otra las dos medio desnudas. Chori le pasa los dedos por los hombros. Suena, a lo lejos, como en el recuerdo, música flamenca, poniéndole ángel al momento [...] Sube el volumen de la música flamenca y parece que el ángel sonríe, pues, por un momento, la casa ha tenido ángel de verdad, y no sólo de adorno"<sup>139</sup>.*

## VI. 8. Personajes.

Conforme a lo que hemos visto hasta ahora, en la producción finisecular de Alonso de Santos encontramos obras en las que se consiguió la más absoluta economía en sus medios económicos —reducido elenco de personajes y espacio único— como ocurrió en *Trampa para pájaros*, *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai*, mientras en otras se detectó la segunda cara de la moneda donde se amplió al máximo el cuadro de personajes y fueron múltiples los decorados como sucedió en *Yonquis y yanquis* y, en parte, en *Salvajes*.

Aquí, en *Dígaselo con valium*, nuestro autor optó por quedarse en medio camino entre una tendencia y otra: prefirió que el decorado de esta obra fuera único y que el elenco de los personajes fuese de número mediano: seis en total. De éstos, sólo cuatro son los que tienen papeles importantes (Gracia, Chori, Sole y Jano), mientras que los dos restantes (el inspector y subinspector) no se dotan de caracteres relevantes, ni tampoco tienen gran cometido dentro de la comedia. Es más, como acabamos de señalar antes en *Vis a vis en Hawai*, son de aquellos personajes-tipo que aparecen en la mayoría de las obras alonsosantianas con una marcada función: subir a las tablas del escenario,

<sup>138</sup> Ibid., págs. 52-62-65-90-106.

<sup>139</sup> Ibid., págs. 102-104

sirviéndose de un puente para el desarrollo de la acción, y sólo aparecer en el marco en el que se mueven los personajes principales. A partir de esta base, en las siguientes páginas vamos a estudiar sólo los cuatro personajes principales, intentando poner de manifiesto, también, los distintos aspectos de la marginación que sufren y padecen.

### VI. 8. 1. Gracia.

Es, sin duda alguna, el personaje más importante y el eje central de *Dígaselo con valium*. Como fue referente constante en nuestro estudio de la obra, nos limitamos en las páginas siguientes a recapitular, en líneas generales, los aspectos importantes de la marginación que representa y, además, a destacar los que aún no se pusieron de relieve.

Este personaje, conjuntamente con Ana Vásquez de *Yonquis y yanquis* y Mario Buceiro de *Vis a vis en Hawai*, forma parte activa del nuevo giro en la dramaturgia de Alonso de Santos que con ellos comenzó a poner sobre el escenario la marginación que sufren ciertos representantes de la clase social acomodada. Además, Gracia, al lado de la Tía Berta de *Salvajes*, es una evidente muestra del protagonismo que empezaron a recuperar los personajes femeninos en las obras finiseculares de Alonso de Santos.

Gracia no goza de nada del significado semántico del nombre que llevaba. Al igual que Ángel —que resultó ser el "ángel" de la muerte que mataba a quien más estima— y Saturnino Morales Pudiente —cuya familia no se dotaba nunca de la mínima suerte que implica el apellido que se le daba<sup>140</sup>—, Gracia tampoco disfrutaba de la "gracia" de estar viviendo como reina en su hogar matrimonial que ha sido puesto en mucha envidia por los demás personajes femeninos de la obra como es el caso de la propia Chori. Engañada por las apariencias que ve en casa de su prima, dice Chori: "Vosotras las que vivís bien, en casas como estas, no os podéis imaginar lo que pasamos en la vida las mujeres maltratadas. [...]. Y tú no sé de qué te quejas, si vives como una reina. No hay más que ver la casa que tienes"<sup>141</sup>.

Chori no sabía que, mencionando esto, pulsaba la herida todavía abierta de la "desgraciada" Gracia que frecuentemente se vio maltratada por su marido sonámbulo. En líneas generales, podemos decir —creemos— que Alonso de Santos, con estos paradójicos y contrastados nombres y apellidos, quería intensificar e incrementar la condición de sufrimiento y marginación que sufrían y padecían los personajes que protagonizan sus obras finiseculares.

<sup>140</sup> En *La sombra del Tenorio*, Saturnino Morales Pudiente contaba así y de una manera humorística a Sor Inés la triste paradoja del apellido de su familia:

Saturnino. Mis padres murieron, cuando yo era joven, cansados de masticar sin dientes, pues de donde soy yo las aguas son duras y la comida más, y se estropean las dentaduras aunque la pobreza no les dé mucho desgaste. Y como los dentistas no son para los pobres, se les iban cayendo los dientes como van cayendo los años: uno tras otro. Así que, después de pasar muchas calamidades en la vida, se fueron a la sepultura con la lengua en la boca como única ocupante. Y eso que nosotros éramos los "pudientes" del pueblo. De apellido, claro. Saturnino Morales Pudiente.

J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, op. cit., pág. 151.

<sup>141</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 68-108.

Este último asunto lo muestra Chori al final de la escena segunda del acto segundo de la obra que representa el único momento en que Gracia gozaba de un poco de alegría que nunca se sintió a lo largo de su vida matrimonial. En escena están las tres mujeres maltratadas y marginadas; Gracia, vestida de un traje de faralaes, baila en el momento en que Chori y Sole cantan:

Chori. ¡Espera, qué prisa tienes! Con lo guapa que estás así, que da gusto verte... Me recuerda cuando bailábamos de chicas en la feria de Carmona. Corro nos hacía el personal cuando nos veía. *(Inicia un baile y cante por sevillanas)*. Venga, Gracia, que tienes tú mucha gracia en el cuerpo cuando bailas, que me acuerdo yo. Tenemos que celebrar que nos hemos escapado de las: *(Canta)*.

"Azules rejas, azules rejas..."

Sole. *(Interrumpiéndola)*. No eran azules... *(Cantando)*.

"Eran más negras,  
que'l alma del verdugo  
que m'a caío  
que'l alma del verdugo  
q'es mi mario."

*(Ríen todas)*.

Chori. ¡Mira la gracia valenciana de la alegría de la huerta!

*(Suenan unas sevillanas y empiezan a bailar las dos primas, entre las palmas de Sole que sigue dándole al fino y al jamón)*<sup>142</sup>

La protagonista femenina de la obra, al igual de Marilyn Monroe, padecía una serie de desajustes, desconciertos e instabilidades emocionales y anímicos que si en el caso de Gracia se debían a su propio marido Jano, en el de la estrella cinematográfica mundial se vuelven a diferentes motivos. Por tanto, consumían constantemente unos fármacos como el valium y llamaban frecuentemente a los psicólogos para que les recetaran fármacos que les ayudaran con sus malos estados emocionales. De ahí, se consolida la estrecha relación entre Gracia y la estrella universal, cosa que enumeramos detalladamente en el apartado de la situación previa y que, asimismo, materializa la condición de marginación que sufrían por igual ambas mujeres. Este mismo asunto justifica muy bien la notable presencia de los retratos de Marilyn Monroe que Gracia guardaba en un lugar muy destacado de su casa conyugal.

Las prácticas amorosas nocturnas de su marido, la violencia de género y los malos tratos, a las que Gracia estaba sometida, fueron los motivos primordiales que desencadenaron los conflictos situacional e interno que sufría. Además, a éstos se añaden y se suman una serie de problemas (incomunicación, insatisfacción, infelicidad, frustración, soledad y desamor) encaminados a resaltar y subrayar una vez más el gran sufrimiento de este personaje y la convivencia torpe que soportaba dentro de su hogar en donde se convirtió en un adorno más.

La repentina aparición de Chori y Sole en su casa y las historias que éstas le contaron de sus respectivas trayectorias matrimoniales —son todas mujeres maltratadas, sufridoras y marginadas—, movió radicalmente a Gracia y le ayudó a tomar conciencia

<sup>142</sup> Ibid., págs. 94-95.

del importante cambio que tiene que hacer en su propia vida conyugal<sup>143</sup>. La relación de igual a igual que pretendía conseguir no sólo Gracia, sino también Chori y Sole, con sus parejas volvió a ser un deseo propio y, con él, un anhelo de huir de sus cárceles con o sin rejas. En definitiva, las tres mujeres de la comedia están sin domesticar como lo muestran así Chori y Gracia:

Chori. A lo mejor todo me pasa por lo que decía una "boqui" de la cárcel. "Chori", me decía, "tú estás sin domesticar". [...].

Gracia. (*Habla consigo misma, mirando hacia el lugar por dónde ha desaparecido Chori*). Yo también estoy sin domesticar, Chori... Te lo juro<sup>144</sup>.

Este mismo sentido lo expone con las siguientes palabras Margarita Piñero en su "Introducción" a *Dígaselo con valium*:

En la obra que nos ocupa los personajes femeninos desean establecer con sus parejas una relación de igual a igual que les permita llevar hacia delante su proyecto de futuro. Pero lejos de conseguir este deseo viven bajo la opresión de su pequeña cárcel, el hogar en donde pasan la mayor parte de sus días<sup>145</sup>.

Así que, al final de la comedia, nuestra protagonista marginada se decidió buscar la libertad que tanto añoraba. En líneas generales, Gracia, en *Dígaselo con valium* de Alonso de Santos, hará, pues, lo mismo que Nora, en *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen, abandonando así la casa que tanto la aprisionaba y dejando definitivamente a su marido. Según estas palabras de Margarita Piñero: "Gracia, al igual que lo hiciera Nora en Casa de Muñecas, abandona el hogar que la ha mantenido presa tanto tiempo"<sup>146</sup>. Sobre este mismo sentido dice José Ramón Fernández las siguientes palabras:

Alonso de Santos, como ha hecho con otros aspectos de la actualidad, como hará con el paro en *Carla y Luisa*, lo pone ante los ojos del público, metido en el sándwich de la risa, y a esa opresión le da la salida como dio Ibsen a Nora. Gracia se irá, dejando a su estúpido marido<sup>147</sup>.

## VI. 8. 2. Chori: (Asunción).

Es la prima de la protagonista femenina de la obra. Es, además, de Sevilla e introduce en la obra, en comparación con Gracia, el ejemplo vivo de las clases sociales populares. Chori se presenta a su prima de la siguiente manera:

Chori. ¡Hola Gracia! ¿No te acuerdas de mí? Soy tu prima Asun, la de Carmona, que me dicen "Chori" desde pequeña: "La Chori". [...]. Soy la hija de Sebastián, el de los olivos, que es tío tuyo por parte de padre. Estuvimos juntas de pequeñas, en casa de la abuela<sup>148</sup>.

<sup>143</sup> Recordémonos cómo respondió Gracia a la pregunta provocativa de su prima Chori — ¿Y tú no pintas nada aquí?—: "Yo pinto lo que tengo que pintar. Esta casa es tan mía como de él, para que lo sepas".

Ibid., pág. 81.

<sup>144</sup> Ibid., pág. 110.

<sup>145</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 7.

<sup>146</sup> Ibid., pág. 34.

<sup>147</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 101.

<sup>148</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 55.

Chori cumplía condena en la cárcel<sup>149</sup> por su intento frustrado de asesinar a su propio marido —trilero de profesión— que siempre la maltrataba no sólo psicológica, sino también físicamente: "Más quemada me tenía él a mí. Y a él no le metían en la cárcel"<sup>150</sup>. Así, Chori es, pues, una nueva reproducción de los malos tratos domésticos que su prima sufría en su vida matrimonial.

Ni la denuncia en la comisaría ni tampoco el diálogo con él fueron medios —según le ha sugerido hacer Gracia— para acabar con la violencia doméstica que sufría Chori. Refiriéndose al primero de ellos, dice Chori: "He ido a la comisaría cuarenta veces, prima, y el de la puerta me decía que algo le haría si me daba. Que me portara bien y no me pegaría, como él a su mujer cuando era como Dios manda"<sup>151</sup>; y aludiendo al segundo, añade: "Sí, vas a hablar tú mucho con el Nicas. Lo más que ha hablado en su vida conmigo es dos minutos para decirme lo que quería de comida. Y en la calle, para preguntar: "¿En cuál de los dos está la bolita?" Es trilero, el tío"<sup>152</sup>.

Así que, para librarse definitivamente de los reiterados malos tratos que recibía de su marido, Chori no encontraba más remedio que vengarse de él: "Yo le puse a mi chorvo los cables de la plancha por la cabeza..."<sup>153</sup>. Los resultados inmediatos del proceso de asesinato fueron así: "Negro se puso, y chamuscado, que olía a quemado... [...], se quedó moreno, moreno sí que se quedó, y él era rubio. Y calvo, eso sí"<sup>154</sup>. Consiguientemente, Chori se vio obligada a pasar una condena detrás de las míseras rejas carcelarias por su intento frustrado de matar a su marido. No obstante, cuando ya le quedaban pocos días para conseguir la libertad se escapa de la cárcel. La razón es más lógica como inesperada:

Chori. Pues por eso, prima, porque íbamos a salir. Y estaba la cosa chungueta. [...]. No, con los que nos iban a estar esperando fuera, cuando saliéramos. [...]. Por eso nos hemos tenido que escapar, para no ser unas asesinas frustradas asesinadas. [...]. Tú es que no les conoces, prima. El Nicas fue un día a verme a la cárcel y quería arrancar los barrotes para matarme allí mismo. Y el de ésta, sólo de ver la foto que me enseñó estuve dos días sin dormir. Feo, feo, feo, lo que se dice feo el tío de necesidad. Ese tío enfadado y con colitis tiene que ser... No me extraña que esta pobre se ponga mala sólo de pensarlo<sup>155</sup>.

Al igual de lo que vimos antes con Gracia y, además, de lo que vamos a ver más tarde con Sole, Chori padecía, entonces, incomunicación, insatisfacción, infelicidad, soledad, frustración y desamor en su trayectoria matrimonial debido a la miserable convivencia de su marido. Un desengaño y frustración totales que llegaron incluso a

---

<sup>149</sup> Chori, en *Dígaselo con valium*, repetía humorísticamente, al igual de lo que decía siempre Mario en *Vis a vis en Hawái*, que lo de la cárcel era una equivocación:

Chori. Yo por una equivocación. Yo soy inocente, prima, te lo juro. [...]. ¡Huy! Eso no tiene nada que ver, prima. Allí todas son inocentes, y está aquello de bote en bote.

Ibid., págs. 67-72.

<sup>150</sup> Ibid., pág. 68.

<sup>151</sup> Ibid., pág. 68.

<sup>152</sup> Ibid., pág. 68.

<sup>153</sup> Ibid., pág. 67.

<sup>154</sup> Ibid., pág. 67.

<sup>155</sup> Ibid., págs. 71-72-73.

plasmarse en su intento de matar a su marido. Dice Chori: "Sí, pero asesina frustrada también, como dice la abogada. Cuando no se te muere al que matas, es frustrado. Por eso te echan menos condena que si la palman. [...]. Es que la cárcel no tiene que estar para los que lo intentan, sino para los que lo consiguen, digo yo. Por eso dice la abogada que somos frustradas"<sup>156</sup>.

Conjuntamente con Sole, Chori se presenta en la casa de su prima tres veces consecutivas que es el número de las ocasiones en las que escaparon las dos de la cárcel. Parecieron persistentes y firmes en sus intentos de huida por el terrible futuro que les espera a manos de sus respectivos maridos demasiado enojados. Dice José Ramón Fernández: "Mujeres que escapan de la cárcel pocos días de recibir la libertad para escapar de la venganza de unos maridos que ya las maltrataban, no es un tema suave"<sup>157</sup>.

Las dos mujeres contaban ya con la confianza de la directora de la cárcel —que debido a la violencia de género y a la propia frustración de su vida matrimonial matará, además, a su propio marido— cuya casa fregaban diariamente a lo largo de tres años:

Chori. La directora nos ha cogido cariño por las trescientas sesenta y cinco veces al año que le hemos fregado la casa... [...]. Le hemos explicado todo el tinglao moruno y ella nos ha hecho un papel como que nos había dado permiso para que pudiéramos salir a hacer unos recados<sup>158</sup>.

Chori que, conjuntamente con Sole, intensificó mucho en la obra el alarmante tema de la violencia doméstica que padecían las tres mujeres maltratadas, sufridoras y marginadas, fue también la que introdujo este candente aspecto de la realidad actual: la bisexualidad. Chori confesó a Gracia su profundo amor, que no ha sido correspondiente por ésta. Alonso de Santos ha podido resolver el asunto con un toque de cinéfilo que recuerda mucho la película americana rodada en 1954, *Jhonny Guitar*<sup>159</sup>, como muestra con estas palabras de José Ramón Fernández: "Chori, la prima de los juegos de infancia, ha acariciado el cuerpo de Gracia, le ha declarado su amor. Gracia no se siente atraída por su prima, y el rechazo es resuelto por el autor, de nuevo, con una cita de cinéfilo, nada menos que de *Jhonny Guitar*"<sup>160</sup>.

Así que, justo a mediados de la escena sexta del acto segundo, las dos primas reproducen la resolución del tema con la siguiente manera cinematográfica. En esta misma escena, Alonso de Santos hace mucho hincapié a subrayar la condición sufridora, perdedora y marginal que padecía y sigue padeciendo Chori a lo largo de todas sus trayectorias personal, matrimonial o sentimental:

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, págs. 67-72.

<sup>157</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", en *op. cit.*, pág. 101.

<sup>158</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, *op. cit.*, págs. 91-92.

<sup>159</sup> Es una película estadounidense de 1954 y dirigida por Nicholas Ray, con guión de Philip Yordan a partir de la novela homónima de Roy Chanslor. Esta película fue protagonizada por Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge y Scott Brady entre otros. Fue realizada por la productora Republic Pictures. Aunque en principio suele clasificarse dentro del género del *western*, hay muchos que opinan que su relación con éste se limita al espacio y la época en que se desarrolla la historia.

<sup>160</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", *op. cit.*, pág. 102.

Chori. Antes, por lo menos, cuando me encontraba mal, soñaba que un día volveremos a encontrarnos las dos, y me ponía a cantar.  
 Gracia. Tú cantarás siempre, te pase lo que te pase.  
 Chori. Claro, por no llorar. ¿Te sabes el cuento del patito feo?  
 Gracia. El patito feo era un cisne.  
 Chori. Ya, pero él no lo sabía. Para el caso, es lo mismo. Además, los cisnes son unos cursis horteronos de mucho cuidado. Un cisne viviendo con un trilero... No te digo lo que hay. Bueno, pues está visto que lo mío es ir de frustrada por la vida, como dice mi abogada. Lo mejor es que nos vayamos lo antes posible...  
 Gracia. Quédate el tiempo que quieras. Y si puedo ayudarte en otra cosa...  
 Chori. Bueno. Haremos entonces la despedida como en una película del oeste que me gusta mucho. Tú repite lo que yo diga, aunque sea mentira, ¿vale, colega? (*Avanza y se coloca frente a ella*). "Dime que me quieres y que me has querido siempre".  
 Gracia. "Te quiero y te he querido siempre".  
 Chori. "Y que te acordarás de mí, estés donde estés y pase lo que pase".  
 Gracia. "Siempre me acordaré de ti"<sup>161</sup>.

### VI. 8. 3. Sole: (Soledad).

Este personaje resume así en unas concisas palabras no sólo su propia situación, sino también la de Chori: "...presas, escapadas, perseguidas, sin tener donde ir..."<sup>162</sup>. Al principio de la escena segunda del acto primero, nuestro autor presenta de la siguiente manera a las dos mujeres escapadas:

*Suena el timbre. Gracia mira a la puerta y luego al ángel. Se arregla la bata, y al abrir se encuentra frente a dos mujeres de bata blanca, una delgada de unos veintisiete años, con un paquete debajo del brazo, y la otra de unos cuarenta y cinco años, gruesa y de aspecto rural*<sup>163</sup>.

A diferencia con la pudiente y acomodada Gracia y con la popular Chori, Sole es, pues, de procedencia rural. Así se presenta a la protagonista de la obra:

<sup>161</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., págs. 108-109.

El amor de Alonso de Santos por el séptimo arte no se reduce sólo a que sus personajes aluden a celebres películas universales (casi todas las obras que hemos estudiado) ni que imitan el comportamiento de los protagonistas del cine (Tocho en *La estanquera de Vallecas*, Charly en *Yonquis y yanquis* y el Comisario en *Salvajes*, entre otros), sino también que reproduce enteras escenas cinematográficas dentro de sus obras finiseculares. La escena que mostramos arriba sirve como muestra de lo que venimos diciendo. Es más, en *Trampa para pájaros*, hemos encontrado una escena semejante. Al final de la obra, donde Mario intentaba avivar el amor entre Mari y Abel, les obligó a los dos a protagonizar la siguiente escena con bastante aire cinematográfico:

Mauro. (*A Mari*). ¡Dile que le quieres! ¡Díselo! "Te quiero".  
 Mari. Te quiero.  
 Mauro. ¡Más alto!  
 Mari. ¡Te quiero!  
 Mauro. Muy bien. ¿Lo ves? Así va muy bien. ¡Sigue! "Desde que te fuiste..."  
 Mari. (*Mira a Abel a los ojos*). Desde que te fuiste... Te quiero. Siempre te he querido y siempre te querré. El tiempo que estuvimos juntos fueron los años mejores de mi vida. Hace tanto tiempo... Hace tanto, y sin embargo recuerdo cada uno de esos momentos como algo... El día que te fuiste... (*Llora*).  
 Mauro. (*A Abel*). Abrazala para consolarla. ¿No ves que está llorando por ti?

J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1993, pág. 48.

<sup>162</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 81.

<sup>163</sup> *Ibid.*, pág. 55.



Sole. Nosotros en Altea también tenemos mucha familia. Y en otros pueblos de la provincia de Alicante. Fuera de Alicante, no, pero allí en todos los sitios hay alguna Huerta. [...]. (*Se levanta y da de nuevo la mano a Gracia*). Soledad de la Huerta, para servirla. Si va alguna vez a Altea pregunte, ya verá<sup>164</sup>.

Al igual que Chori, Sole estaba internada en la prisión por su intento de asesinar a su marido, un guardia civil. Su historia ha sido revelada por su compañera de cárcel, Chori, y, por consiguiente, su eco y huella en el espectador-lector han sido, pues, mucho más chocantes y expresivos. Dice Chori:

Chori. La llaman "la Tomates" porque intentó cargarse al del tricornio metiéndole matarratas en los tomates. [...]. Pero parece ser que al tío sólo le dio colitis en vez de morirse. [...]. Él iba y se ponía morado de matarratas. [...]. Bueno, del todo no le han curado, porque parece ser que le ha quedado al hombre una colitis crónica que ahora tiene que ir de servicio con el orinal en la mano<sup>165</sup>.

Al igual que Chori, el intento de asesinato de Sole a su marido resultó ser muy frustrado exactamente como la vida que llevaba. Sigue diciendo Chori:

Chori. Es que siempre que le hablan de su marido se pone mala porque es al que intentó cargarse, y le salió fatal. Por eso dice la abogada que es sólo asesinato frustrado, aunque a ella le gustaría que hubiese sido normal, no frustrado, a ver si me entiendes. [...]. Cuatro años le cayeron por intento de asesinato frustrado con el agravante de colitis. Total, que ella la pobre a la cárcel, fíjate qué injusticia. Él ni se muere ni nada, y ella...<sup>166</sup>

Las razones que le empujaron a Sole a intentar matar a su marido fueron, según prosigue contando Chori, las siguientes:

Chori. ...que la tenía firme todo el día y no le dejaba salir ni a comprar el pan, para que no la vieran los hombres... Y cuando tenía ganas de hacer la cosa, el tío, y ella no, la amenazaba con la pistola para que se dejara. Y que al niño que tienen le pegaba unos zurriagazos con el cinto que hasta tartamudeaba la criatura de miedo<sup>167</sup>.

Sole es, pues, otra víctima de la violencia de género y del machismo que sufren por igual, no sólo ella misma, sino también su pobre niño. A diferencia con Gracia y Chori, el caso de Sole es mucho más dramático porque a ella no se le dejaba ningún mínimo de margen de libertad. En líneas generales, Sole estaba presa en su vida matrimonial donde acabó siéndolo, también, en la cárcel por su intento de asesinar a su marido. Veamos cómo lo muestra de una forma expresiva Sole en la mitad del acto segundo de la obra: "(*Se separa de la ventana y la mira*). Y que no me hago yo a ver una ventana sin rejas. Parece que le falta algo..."<sup>168</sup> Este personaje siempre se movía dentro de rejas, sean cuales sean, auténticas o impuestas. Dice Margarita Piñero: "Sole, de procedencia rural, tiene que aguantar a un marido celoso y machista que no le deja un mínimo de espacio de libertad. Todo en esa pareja se hace según los deseos del esposo. Sole decide también librarse de él y, como Chori, acaba en la cárcel"<sup>169</sup>.

<sup>164</sup> Ibid., pág. 57.

<sup>165</sup> Ibid., pág. 66.

<sup>166</sup> Ibid., págs. 65-66.

<sup>167</sup> Ibid., pág. 66.

<sup>168</sup> Ibid., págs. 105-106.

<sup>169</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 25.

Como su amiga de desgracias, Sole escapó de la cárcel asustada del mal futuro que le espera a manos de su marido enojado: "Es que mi marido ha dicho que en cuanto me coja, me mata"<sup>170</sup>, "Para que no nos cojan esos burros y nos hagan una burrada"<sup>171</sup>.

Al igual que Gracia, Sole proyectó su propio conflicto interno sobre el ángel que presidía la casa conyugal de su anfitriona. Así que, en la escena quinta del acto segundo, Soledad aprovechó quedarse sola sobre las tablas del escenario para protagonizar, en primer lugar, el pequeño monólogo que escribió Alonso de Santos para Tina Sáinz que interpretaba el personaje y revelar, en segundo lugar, su propio conflicto interno<sup>172</sup>. En este monólogo se hace mucho hincapié a los malos tratos y al machismo que padecía Sole por su marido y, en esto, se subraya una vez más su sufrimiento y marginación:

Sole: (*Se ajusta el quimono en un espejo que encuentra*). Parezco una china capuchina con esto. Me encantaría darme un paseo ahora, por el patio de la cárcel, para que rabiaran esas envidiosas; y que me viera el animal de mi hombre y supiera lo que se ha perdido. Aunque si me ve con esto puesto lo mismo me tira una bomba. (*Al ángel*). ¿Sabes que no me dejaba ir a la piscina del pueblo para que no me vieran la carne los hombres? Así que si me ve de "geisa" con esto, me ametralla<sup>173</sup>.

Además, en esta misma escena, Alonso de Santos —experto en dibujar estas situaciones— mostró el lado más oculto del personaje como ser humano y, a la vez, como madre que las circunstancias adversas le habían separado del único hijo que tiene y para el que espera lo mejor del mundo. Llamando por teléfono a su madre, expone Sole los siguientes sentimientos expresivos:

Sole. (*Al teléfono*). "¿Madre? ¿Es usted? Sí, soy yo, Soledad... Estoy muy bien, no se preocupe. No, si no la llamo desde la cárcel. He salido, por unos días... Como me queda poco, me dejan... Sí, sí. Sí, en casa de unos amigos. ¿Y el niño, madre? ¿Come bien? ¿Está gordito? ¿Y en la escuela?... Eso está bien, que estudie. A ver si sale alguien de provecho, y no como su padre... ¿Qué se acuerda mucho de su madre? ¡Criatura! ¡Pobre hijo mío! Cuando lo coja le voy a desgastar la cara a besos, de todos los que no le he dado este tiempo, que me he acostado la mitad de las noches llorando, pensando en él. Dígame que he llamado y que muy pronto voy a ir a buscarlo, y que nos vamos a ir juntos los dos, a lo mejor a Portugal, a ver a unos conocidos"<sup>174</sup>.

Muy lejos del sementalísimo que pueda asomarse desde estas situaciones muy dramáticas, Alonso de Santos aliviaba la historia con el humor y con la ayuda de Sole que en muchas ocasiones soltaba réplicas cómicas como las siguientes que acumulamos, concentramos y retomamos como sigue:

<sup>170</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 71.

<sup>171</sup> *Ibid.*, pág. 91.

<sup>172</sup> Podemos decir —creemos— que esta misma escena, protagonizada del todo por este personaje, alude de un modo u otro al sentido semántico del nombre que se le da, Soledad. De un lado, después de intentar asesinar a su marido tuvo que cumplir condena en la cárcel sola y lejos de su madre y de su único hijo. De otro, sobre las tablas del escenario se encuentra sola protagonizando un pequeño monólogo y mostrando hasta qué punto se ve sufridora y marginada.

<sup>173</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 105.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pág. 106.

"Tiene buena memoria. Y el que tiene buena memoria se acuerda de todo"<sup>175</sup>; "Ya, pero lo que no está bien, no está bien"<sup>176</sup>; "Lo que pasa es que el mundo está como está, y por eso las cosas son como son"<sup>177</sup>; "Y cuando algo es peligroso, es peligroso"<sup>178</sup>; "Desde luego cuando alguien es bueno de verdad es que de verdad es bueno"<sup>179</sup>; y "Desde luego, los que viven bien, qué bien viven"<sup>180</sup>.

Sobre este mismo entender, dice José Ramón Fernández las siguientes palabras en el contexto de su estudio exhaustivo de la obra de Alonso de Santos:

Alonso de Santos alivia la historia mediante el humor, en especial gracias al impagable personaje de Sole, que interpretó Tina Sáinz: uno de esos tesoros que hunden sus raíces en Arniches y Jardiel, para soltarnos réplicas como: "Tiene buena memoria. Y el que tiene buena memoria se acuerda de todo". Una prueba de maestría en comedia es saber dibujar un personaje en una sola réplica. Verbi gratia<sup>181</sup>.

#### VI. 8. 4. Jano: (Alejandro).

Resulta curioso decir que este personaje es, también, marginado. Jano es como el Funcionario de prisión en *Vis a vis en Hawai*, que se colaboró, sin saber ni querer, en apretar más el sufrimiento y la marginación de los que se mueven en su alrededor, en concreto, a su esposa Gracia. Al final de la comedia, Jano reconoció ser sonámbulo de pequeño y por lo cual le pidió a Gracia que no se fuera de su hogar matrimonial y que le diera otra oportunidad.

En efecto, esta enfermedad convirtió las noches de Gracia en dramáticas y le causó sufrimiento no sólo psicológico sino también físico. Además, Jano, sin darse cuenta, relegó a su esposa y se preocupó sólo por su carrera profesional<sup>182</sup> —en la que llegó a ser subdirector general del Ministerio de Cultura—, olvidándose de que su matrimonio le requiere, también, ciertos deberes. Todos estos factores colaboraron y contribuyeron a la aparición de los frecuentes desconciertos, desajustes e instabilidades de la protagonista femenina de la obra que, por lo tanto, tenía que visitar repetidamente a los psicólogos y consumir constantemente fármacos como el valium.

En líneas generales, podemos decir que Jano resultó ser, asimismo, preso de la ambición de ser alguien muy importante y significativo, pero en detrimento con la cautiva sin rejas que dejó infeliz en su casa matrimonial e insatisfecha con la vida que llevaba, que muchas como Chori y Sole envidian sin saber que no siempre es oro todo lo que reluce y que las apariencias no muy poco engañan.

<sup>175</sup> Ibid., pág. 56.

<sup>176</sup> Ibid., pág. 61.

<sup>177</sup> Ibid., pág. 72.

<sup>178</sup> Ibid., pág. 77.

<sup>179</sup> Ibid., pág. 81.

<sup>180</sup> Ibid., pág. 105.

<sup>181</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 100.

<sup>182</sup> No se olvide que Jano, debido a sus largas horas de trabajo, le dolían frecuentemente los cervicales de modo que tenía ajustados en la cintura un aparato con pilas y cables en el cuello para que le protegieran de los calambres que le daban de vez en cuando. Este mismo asunto provocó la extrañación de Chori y Sole y, por lo tanto, le relacionaron con el celebre personaje cinematográfico Frankenstein. Este último asunto demuestra muy bien otra relación del teatro de Alonso de Santos con el cine mundial.

**VI. 9. Lenguaje.**

A diferencia de las demás obras finiseculares de Alonso de Santos que hemos estudiado hasta el momento, el hecho de que la comedia que nos ocupa estuviera protagonizada por personajes de distintos segmentos y clases sociales —pudientes (Gracia y Jano), populares (Chori) y rurales (Sole)— la caracterizó y dotó de varios matices lingüísticos, encaminados todos a recrear, sean cuales sean las procedencias socioeconómicas, el habla utilizado durante el principio de la década final del siglo y milenio pasados, en concreto, en 1993 que era el año en que se estrenó *Dígaselo con valium*. Así que el lenguaje de esta comedia resultó ser real, familiar y cercano al espectador que, dadas la naturalidad y autenticidad de temas, personajes y hablas, consideró que era algo propio lo que ve sobre las tablas del escenario como si fuera ante espejo en donde se mira y, por consiguiente, se reconoce.

Mientras el lenguaje de Gracia y Jano se caracteriza por su alta decencia, propia de sus procedencias socio-económicamente acomodadas y pudientes, el de Chori y Sole, en cambio, se distingue —aunque sí que resultó ser muy rico de sus diferentes aspectos lingüísticos— por su pobre margen cultural. Así que a la marginación humana, social, psicológica, afectiva y sentimental que padecían las dos mujeres se añade otro tipo que es la cultural. Una pequeña muestra de este sentido ocurrió en la escena segunda del acto segundo de la obra: Chori y Sole consiguieron escaparse de la cárcel y presentarse en la casa de Gracia por segunda vez, cosa que parece que no les era muy difícil porque contaban con la confianza de la directora de la prisión que la califican como "solitaria". La lógica corrección de la culta Gracia, "solidaria", subraya la gran distancia cultural que la separa de las incultas Chori y Sole:

Chori. Le hemos explicado todo el tinglao moruno y ella nos ha hecho un papel como que nos había dado permiso para que pudiéramos salir a hacer unos recados. Y como se le ha olvidado poner fecha a la autorización, le hemos puesto la de hoy.

Sole. Cosas que ocurren porque Dios así las ha dispuesto.

Chori. Y que la tía se enrolla de puta madre, todo hay que decirlo.

Sole. También es que vio una vez a mi marido, y comprende la necesidad.

Chori. Al Nicas no le conoce, pero por lo que yo le he contado se ha hecho una idea. Y por lo visto, ella se lleva a matar también con su marido, y se ha sentido solitaria.

Gracia. Será solidaria.

Chori. Eso, sí, solidaria. Que tiene un marido que es un cabrón, vamos<sup>183</sup>.

Sobre la marginación cultural de Chori dice Margarita Piñero: "La Chori es el prototipo de una mujer urbana, procedente del extrarradio de una gran ciudad, de escaso nivel cultural"<sup>184</sup>.

En el mismo sentido, la marginación cultural de Sole se plasmó —aparte de su finalidad primordialmente humorística— por sus famosas réplicas en que se acostumbró repetir el mismo significado, pero con diferentes palabras. A este mismo punto hemos aludido un poco arriba en nuestro estudio del personaje.

<sup>183</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 92.

<sup>184</sup> Margarita Piñero, "Introducción" a su edición de *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 25.

Por otra parte, estas dos mujeres maltratadas llenaron la comedia con diferentes rasgos y aspectos fonológicos, morfológicos, sintácticos y, asimismo, léxico-semánticos coloquiales que, también, han sido participados, en contadas ocasiones, por la pareja protagonista. Como solíamos hacer siempre, los vamos a concentrar, retomar y dar la siguiente forma esquemática.

### 1. Rasgos fonológicos populares.

En esta comedia, hemos detectado el uso esporádico y no frecuente de ciertos rasgos fonológicos como la famosa apócope usada en medios populares de "tranquilo", la eliminación de la "-d" intervocálica de los participios verbales, sustantivos y adjetivos y, también, la aparición del apóstrofe como rasgo gráfico de la apócope de una de las dos letras vocales seguidas.

Tabla núm. 1.

Personaje	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	Apócope muy usadas en medios populares como "tranqui" por "tranquilo".	- "... Échalo todo, así, <i>tranqui</i> ... que no pasa nada... Ha sido el metro, te has mareado, de ir tanto tiempo en línea recta seguido".	62
		- ...Quédate ahí un rato <i>tranqui</i> , a ver si se te pasa, que vas a echar hasta el hígado...	63
		- Tú, si ves tricornos o calvos das el queo, si no, <i>tranqui</i> .	75

Tabla núm. 2.

Personaje	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	Eliminación de la "-d" intervocálica de los participios verbales, sustantivos y adjetivos, siendo "-ao" en vez de "-ado" y "-ío" en lugar de "-ido".	- Nos cogió la policía que llamó el <i>pringao</i> de tu marido, y como no teníamos papeles, acabamos otra vez en la jaula.	91
		- Le hemos explicado todo el <i>tinglao</i> moruno y ella nos ha hecho un papel como que nos había dado permiso para que pudiéramos salir a hacer unos recados.	92
Sole		- Que <i>me ha caío</i> .	95
		- Que es <i>mi marío</i> .	95

Tabla núm. 3.

Personaje	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Sole	La aparición del apóstrofe como rasgo gráfico de la apócope de una de las dos letras vocales seguidas. En este caso, una de las dos vocales hace desaparecer la gemela e implica el apóstrofe para separar entre ellas.	- Que'l alma del verdugo, q'es mi marío.	95

Tabla núm. 4.

Personaje	Rasgo fonológico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	Eliminación de la "-d" de los sustantivos y adjetivos, contrayéndose las dos "a" en una "á" acentuada.	- Cuando te digo te quiero, se te pone la carita <i>colorá</i> de terciopelo...	103

## 2. Rasgos morfológicos populares.

Ha sido muy frecuente en la boca de Chori y Sole y, también, en la de la protagonista femenina de la comedia, aunque ocurrió sólo en unas ocasiones, el uso de ciertos sufijos que introdujeron los diminutivos y aumentativos.

Tabla núm. 5.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Chori	Diminutivos como "-ito/a" y "-illo/a" con valor afectivo, irónico o despectivo según corresponda. Hay, también, sufijos que introducen interfijos especiales como lo que ocurre con "café".	- Otra cosa no será, pero acordarme, hasta del cura que me bautizó, uno moreno, con <i>gafitas</i> .	56
		- Pues un <i>cafelito</i> con leche si no te sirve de molestia no nos vendría mal.	57
		- Cuando te digo te quiero, se te pone la <i>carita</i> colorá de terciopelo...	103
		- Claro, por no llorar. ¿Te sabes el cuento del <i>patito</i> feo?	108
		- Las <i>penitas</i> de mi alma en la cárcel encerré...	110
Sole		- Con unas <i>galletitas</i> , si puede ser, para mojar.	58
		- Sí. <i>Igualito</i> que lo ha contado, me lo dijo.	59
		- ¿Nos puede poner un <i>poquito</i> más de café?	60
		- ¡Vaya por Dios! Los <i>llenitos</i> también tenemos derecho a la vida, digo yo.	74
		- Pues mire, un <i>finito</i> sí que me tomaba yo ahora, si no le sirve de molestia.	93
		- ¿Y el niño, madre? ¿Come bien? ¿Está <i>gordito</i> ?	106
		- Le ha dado unas <i>aguadillas</i> de meado que le ha ahogado.	123
Gracia		- Es que mi asistenta es <i>delgadita</i> .	74
		- Y aquí tenéis unas <i>braguitas</i> . Son nuevas, sin estrenar.	77
		- El <i>patito</i> feo era un cisne.	108

Tabla núm. 6.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Chori	Aumentativos como "-azo/a" y "-ón/a".	- Y al niño que tienen le pegaba unos <i>zurriagazos</i> con el cinto que hasta tartamudeaba la criatura de miedo. - ¡Pero no seas <i>manazas</i> ! ¡Te has	66

		cargado el ángel! - Además, los cisnes son unos cursis <i>horterones</i> de mucho cuidado.	83 109
Sole		- Oiga, nos va usted a tener que dejar algo de ropa otra vez, para quitarnos esto, que da un <i>calorazo</i> ... - Ella que es fuerte y <i>grandona</i> , y él muy escuchimizado... y ha tirado de la cadena.	94 123

### 3. Rasgos sintácticos populares.

En este apartado, resaltaremos algunos rasgos sintácticos coloquiales del habla que Chori y Sole emplearon con frecuencia, mientras que han sido participados de una manera esporádica por Gracia y Jano. Estos rasgos sintácticos populares pueden ser el uso del artículo precediendo al nombre propio; el empleo de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona; la utilización de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona; el uso incorrecto y popular de la dos preposiciones seguidas "a por"; etc.

Tabla núm. 7.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	El , la + nombre propio	- ¡Hola, Gracia! ¿No te acuerdas de mí? Soy tu prima Asun, la de Carmona, que me dicen "Chori" desde pequeña: " <i>La Chori</i> ".	55
		- La llaman " <i>la Tomates</i> " porque intentó cargarse al del tricornio metiéndole matarratas en los tomates.	66
		- Sí, vas a hablar tú mucho con <i>el Nicas</i> .	68
		- Por eso yo le he dicho a <i>la Sole</i> lo de ir como a fregar a consultas, y desde allí, directamente por la puerta.	69
		- Tú es que no les conoces, prima. <i>El Nicas</i> fue un día a verme a la cárcel y quería arrancar los barrotes para matarme allí mismo.	72
		- Mira, <i>La Marilyn</i> , qué guapa. Esta también pasó lo suyo con los hombres, la pobre.	75
		- Y <i>la Sole</i> si lo oye, le da igual porque ya lo sabe.	79
		- La puedes despedir si quieres, prima, que <i>la Sole</i> te lo deja mejor que te lo pueda dejar cualquiera.	82
		- <i>Al Nicas</i> no le conoce, pero por lo que yo le he contado se ha hecho una idea.	92
Sole		- Si me deja una aguja y un hilo se lo dejo como nuevo en un minuto, que otra cosa no será, pero coser y bordar que le diga <i>la Chori</i> .	92

		- Menuda es <i>la Chori</i> para estas cosas.	106
--	--	---	-----

Tabla núm. 8.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Gracia	El uso de formas de infinitivo por imperativo	- Siéntense. O mejor, <i>sentaros</i> , no voy a trataros de usted siendo primas, ¿no?	56

Tabla núm. 9.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	Uso de "uno/a" con valor de primera persona	- Que lo menos que puede haber hecho <i>una</i> que le dicen asesina es matar a alguien, ¿no? Pues nosotras no hemos comido una rosca.	72
		- El día de santo de <i>una</i> , sí, ¿verdad Sor Soledad?	98
		- Pues te la cambio, entonces. De aquí al menos puede salir <i>una</i> cuando quiera, ¿no?	108
Sole		- ¡Ay, qué cruz en la vida esto de no poder comer lo que <i>una</i> quiera!	105
		- Están las dos ahí metidas... Y una aquí, como un mueble.	105
		- Y allí mismo en la celda, o en cualquier sitio, delante de <i>una</i> , que pasabas un apuro.	106

Tabla núm. 10.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Gracia	El uso de la segunda persona singular cuando habla de sí misma la primera persona singular.	- Quedarse en casa todo el día esperando a ver si viene la asistenta para hablar con ella de su tía del pueblo o de los novios que le salen... <i>Y cuando llega por la noche tu marido</i> , peor.	52
Sole		- <i>Te dejan</i> en el water para toda la vida, <i>si te descuidas</i> .	105
Jano		- Aquí <i>te juegas</i> la carrera política por nada.	118

Tabla núm. 11.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplo	Pág.
Sole	El uso incorrecto de las dos preposiciones seguidas "a por".	- ¡No teníamos que haber ido <i>a por</i> él! ¡Nos pueden haber visto sacándolo, el de la consigna, o alguien de allí...!	75



Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	El uso del adjetivo, precedido del artículo y sucedido de la preposición "de", antes del sustantivo o del nombre propio.	<p>- Nos cogió la policía que llamó <i>el pringao de tu marido</i>, y como no teníamos papeles, acabamos otra vez en la jaula.</p> <p>- Me encantaría darme un paseo ahora, por el patio de la cárcel, para que rabiaran esas envidiosas; y que me viera <i>el animal de mi hombre</i> y supiera lo que se ha perdido</p>	<p>91</p> <p>105</p>

varios cardenales. Así que la prima Chori, contando a Gracia su propia y, además, dramática historia con los malos tratos de su marido jugó con la palabra "cardenales" de la siguiente manera cómica:

Chori. Yo le puse a mi chorvo los cables de la plancha por la cabeza un día que no se quería levantar y estaba como un tronco a las doce de la mañana. Se los puse bien conectados, apretándole en las sienes las puntas, como la silla eléctrica de las películas de los americanos, a ver si se le iban las malas ideas de la cabeza y dejaba de pegármela con todas y luego pegarme a mí al volver a casa, que tenía más cardenales en el cuerpo que el Papa de Roma<sup>186</sup>.

Por otra parte, en el lenguaje coloquial de los personajes aparecen ciertas muletillas procedentes, sobre todo, de los verbos "venir, ir y andar" que, usados en imperativos han perdido su significado original y cobraron uno nuevo que depende del contexto en que aparecen. Además, crece en boca de Chori —que se le marca el máximo número de veces— el empleo de los vulgarismos y neologismos; los tacos barriobajeros, las palabras y, además, expresiones malsonantes; las jergas coloquiales; y los idiolectos propios de los presos.

Tabla núm. 13.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplo	Pág.
Gracia	Muletillas o lexicalización de algunos imperativos, sobre todo, del verbo "ir" "venir" y "andar" que ya han perdido su valor original.	- Tampoco quiero yo que le pille, pero <i>vamos</i> , si le pilla, por un accidente de los muchos que hay...	52
		- Es que no sé cómo decírtelo... Yo no te quiero, Asun. <i>Vamos</i> , quiero decir que no te quiero como me quieres tú, ¿comprendes?	107
Chori		- Yo también. <i>Vamos</i> , que yo tampoco, quiero decir.	55
		- <i>Venga</i> mujer, nos seas aprensiva, que ella lo dice sin mala intención.	61
		- Lo único eso, que no nos cojan. Por eso habíamos pensado que aquí era donde estábamos más seguras. Si no es mucha molestia, <i>vamos</i> ...	79
		- ¡ <i>Venga</i> , tú, sal que tenemos que <i>abrirnos</i> , que ésta se ha puesto borde y quiere echarnos.	80
		- ¡ <i>Venga</i> , que nos pone en la calle! ¡ <i>Vámonos</i> !	81
		- Eso, sí, solidaria. Que tiene un marido que es un cabrón, <i>vamos</i> .	92
		- <i>Venga</i> , Gracia, que tienes tú mucha gracia en el cuerpo cuando bailas, que me acuerdo yo.	94
Jano		- Le damos el paquete..., <i>vamos</i> , se lo doy yo que era el encargado	

<sup>186</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, op. cit., pág. 67.

		de comprarlo.	117
		- <i>Anda</i> que tú, también, tragarte eso de que eran monjas y venían de Ávila.	118

Tabla núm. 14.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	Vulgarismos y neologismos	- Yo a ti te he conocido nada más abrirnos, y eso que <i>hace la tira de años</i> que no nos veíamos.	55
		- Es que <i>le entra un canguelo</i> a la pobre que se muere.	65
		- Es que siempre que le hablan de su marido se pone mala porque es al que intentó <i>cargarse</i> , y le salió fatal.	56/ 66
		- La llaman " <i>la Tomates</i> " porque intentó <i>cargarse</i> al del tricornio metiéndole matarratas en los tomates.	66
		- Cuando no se te muere al que matas, es frustrado. Por eso te echan menos condena que si <i>la palman</i> .	67
		- Yo le puse a mi <i>chorvo</i> los cables de la plancha por la cabeza un día que no se quería levantar y estaba como un tronco a las doce de la mañana.	67
		- Pues nosotras <i>no hemos comido una rosca</i> .	72
		- Tú, si ves tricornos o calvos <i>das el queo</i> , si no, tranqui.	75
		- ¡Venga, tú, sal que tenemos que <i>abrirnos</i> , que ésta se ha puesto borde y quiere echarnos!	80
		- Lo bueno que tenía la película es que ella al final <i>la palmaba</i> y quedaba todo redondo.	109
		- ¿Te acuerdas lo que te contamos de la directora, que se llevaba a matar con su marido, como nosotras? <i>Se lo ha cargado</i> .	123

Tabla núm. 15.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	Tacos barriobajeros, palabras y expresiones malsonantes.	- ¡Oye, prima, <i>no jodas</i> ! ¿Tengo yo pinta de loca?	61
		- ¡ <i>Joder</i> , prima, esos pantalones <i>son de puta madre</i> ...!	77
		- ¡ <i>Joder</i> , prima! Pues nada, déjalo.	80
		- ¡ <i>Joder</i> , la que has armado en un momento " <i>Tomates</i> "!	83
		- Y que <i>la tía se enrolla de puta madre</i> , todo hay que decirlo.	92

		- El día que vaya a buscarme el calvo a la puerta de la cárcel y no me encuentre, se le cae el pelo del sobaco, que es el único que le queda, <i>de la mala leche</i> que se le va a poner.	93
--	--	---	----

Tabla núm. 16.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplo	Pág.
Chori	Jergas coloquiales.	- Dio un salto <i>el tío</i> que se dio con el techo.	67
		- ¡Pero si yo no he matado a nadie, <i>tía!</i>	68
		- he tenido que <i>largárselo</i> (contárselo o decírselo) todo.	71
		- Pues por eso, prima, porque íbamos a salir. Y estaba la cosa <i>chunga</i> (difícil de soportar).	71
		- Feo, feo, feo, lo que se dice feo <i>el tío</i> de necesidad. Ese <i>tío</i> enfadado y con colitis tiene que ser...	73
		- ¡Qué paliza eres <i>tía!</i> Si lo sé, no me escapo contigo.	75
		- El susto que me ha dado la <i>tía</i> esta.	75
Sole		- ¡Dos <i>tías</i> en bata blanca pidiendo un paquete nada más abrir!	75

Tabla núm. 17.

Personaje	Rasgo léxico-semántico popular	Ejemplos	Pág.
Chori	Idiolectos propios de los presos.	- Y yo por asesina frustrada, al <i>trullo</i> = (a la cárcel).	67
		- ¡No sabes tú la alegría tan grande que es estar fuera del <i>trullo</i> , prima, que una cárcel es lo peor que se ha inventado en la vida!	93
		- ¿Sabes que no he dejado ni un momento de pensar en ti en <i>el talego</i> ?	94
		- Eso, y así no entra nadie a <i>mangar</i> (a robar).	100
		- No sabes lo que es estar metida en <i>el talego</i> = (la cárcel)	110
		- A lo mejor todo me pasa por lo que decía una " <i>boqui</i> " (funcionaria de prisión) de la cárcel.	110
		¡Sole, sal, que no hay guardias civiles! ¡Sólo <i>maderos</i> de paisano!	112
		- Ya lo ves, prima. De " <i>boquis</i> " que venimos esta vez.	123
		- Había un jaleo en <i>el talego</i> que no te puedes ni imaginar, prima.	123

## **VII. Séptimo capítulo:**

La comedia en que dos mujeres marginadas añoran la vida durante la

*Hora de visita*

REPARTO

Personajes  
Julia  
Marta  
Enfermera

ACTRICES  
MARI CARRILLO  
TERESA HURTADO  
PALMIRA FERRER

CUADRO ARTÍSTICO

Escenografía  
Realización de Escenografía  
Realización de Vestuario  
Diseño iluminación  
Diseño gráfico  
Fotografías  
Composición musical  
Estudio de grabación  
Regidora gerente  
Técnico de iluminación  
Maquinista  
Ayudante de producción  
Ayudante de dirección  
Director de producción  
Dirección  
Producción  
Fecha de estreno  
Lugar de estreno

TONI CORTÉS  
TAJUELA DECORADOS, S.L.  
TERESA PALACIOS  
JUAN GÓMEZ CORNEJO  
LA MARQUINA  
JESÚS ALCÁNTARA, PALOMA TORRES  
JAVIER ALEJANO  
TALLER DE RUIDOS  
MAGDALENA ESCOBAR  
MANFRED DÍEZ  
JOSÉ CHAVEZ  
EVA F. PANIAGUA  
NIEVES GÁMEZ  
JESÚS F. CIMARRO  
J. L. ALONSO DE SANTOS  
PENTACIÓN  
EL 29 DE OCTUBRE DE 1995  
CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE  
MADRID

### VII. 1. Introducción.

Durante los primeros años de la última década del milenio pasado, en concreto, en los dos años 1993/1994, Alonso de Santos sacó a la luz —sin aludir a su versión de *La cocina*, de Wesker, y a su novela, *Paisajes desde mi Bañera*— tres obras teatrales a la vez: *Dígaselo con valium*, *La sombra del Tenorio* y *Hora de visita*. Este asunto ha sido motivo principal para que entre las tres obras se detecten pequeñas coincidencias como las que hemos demostrado en el estudio anterior de *Dígaselo con valium*.

Hablando aún de las coincidencias entre estas tres obras finiseculares, no olvidemos que *La sombra del Tenorio* y *Hora de visita* han sido largos monólogos teatrales elaborados primordialmente para un solo actor/actriz: Rafael Álvarez, "El Brujo", en la primera, y Mari Carrillo, en la segunda. Asimismo, como muestra de su sonoro éxito, estas dos obras han superado tres trecientas funciones y han sido logros personales de Alonso de Santos que demostraron sus habilidades creativas. Este mismo asunto lo señala así con las siguientes palabras José Ramón Fernández en su exhaustiva presentación de la obra de Alonso de Santos:

Ambas obras superarán las trecientas funciones y ambas se convirtieron en un traje a medida para sus protagonistas. Ambas, trajes a medida, y ambas, hondas querencias personales del autor. Si un autor de teatro tiene un espacio donde mostrar su grandeza es en lo que puede, desde fuera, parecer un encargo. A la disciplina y el conocimiento de su oficio añade una voluntad de superación, que por forjarse en un molde que ya observa unas características, inspira esa necesidad de ser<sup>1</sup>.

Al igual que *Vis a vis en Hawai* y *Dígaselo con valium*, *Hora de visita* se estrenó primero sobre las tablas del Teatro Barakaldo de Bilbao el 7 de junio de 1994. Luego, se reestrenó esta obra en Madrid en el Centro Cultural de la Villa el 29 de octubre de 1995. Además, hay que tener en cuenta que esta comedia volvió a representarse —según nos informa *ABC*— en el mismo centro madrileño los días 19, 20, 21, 22, 23 y 24 de diciembre de 1995<sup>2</sup>. De entre su estreno vasco y su reestreno madrileño, la obra que nos ocupa recorrió toda la geografía española en un largo itinerario<sup>3</sup>, cosechando éxito fulminante que se coincidió, asimismo, con el de *La sombra del Tenorio* que varias

---

<sup>1</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", en José Luis Alonso de Santos. *Que siga la comedia*. Texto íntegro de *La comedia de Carla y Luisa*, de J. L. Alonso de Santos, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2003, págs. 19-131; la cita en pág. 103.

<sup>2</sup> *ABC*, "Espectáculos", 29 de octubre de 1995, pág. 94; y 17 de diciembre de 1995, pág. 108.

<sup>3</sup> Sobre este mismo sentido dice Itziar Pascual y Mari Carrillo, en *El Mundo*, las siguientes palabras:

Desde que se estrenara el pasado mes de julio en el Teatro Barakaldo, *Hora de visita* ha recorrido ya innumerables ciudades. Su próxima cita será, concluidas las representaciones en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, con el público barcelonés del Teatro Goya. "Esta comedia me gusta porque carece de ese abigarramiento dramático al que tienden algunos autores. Además, la relación de trabajo con José Luis Alonso de Santos (también director de la función) ha sido muy agradable. Nunca he tenido con un director la libertad que he tenido con él", señala Mari Carrillo.

Itziar Pascual, "'Me he forjado una nueva vida", dice la actriz Mari Carrillo en su retirada. "Hora de visita", de José Luis Alonso de Santos, marca el final de su carrera", *El Mundo*, el 19 de febrero de 1995, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/02/19/cultura/29035/html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/02/19/cultura/29035/html), (último acceso el 4 de agosto de 2008).

veces se cruzó con *Hora de Visita* en lugares y tiempos de representación idénticos. Sobre este sentido dice José Ramón Fernández las siguientes palabras:

Esta declaración de amor al teatro y a los cómicos [mostrada a menudo por Saturnino Morales en *La sombra del Tenorio*] recibió el aplauso de 216.000 espectadores. Seguramente, esta producción se cruzó varias veces con la siguiente obra de Alonso de Santos [*Hora de visita*], pues las dos giraron y giraron por toda nuestra geografía durante años<sup>4</sup>.

*Hora de visita* ha sido protagonizada por Mari Carrillo, una actriz teatral con larga carrera y éxitos continuos y una referencia ineludible en la historia del teatro español. A ella le dedica Alonso de Santos su comedia que resultó ser, pues, la mejor manera para que la gran actriz se despidiera de su público teatral. Reproduce como sigue Itziar Pascual las propias palabras de Mari Carrillo:

"Yo he elegido esta despedida. Podría haberme ido de puntillas, cerrando la puerta de mi casa. No. Me voy sin nostalgias, sin asignaturas pendientes de papeles que hubiera querido hacer, y con el amor que necesitaba para marcharme", señala la actriz, que a lo largo de la gira de *Hora de visita* ha ido hilando premios —el Ercilla de Bilbao o el de la Asociación de Espectadores de Alicante— con los homenajes del público, "que me ha pedido que no me fuera. Pero no he dudado en mi decisión", asegura<sup>5</sup>.

Alonso de Santos puso de relieve en su "Nota del autor" que el hecho de que la gran actriz protagonizara su comedia fue para él un privilegio y un honor: "Contar con Mari Carrillo para encarnar la protagonista de mi obra *Hora de visita*, es, sin lugar a dudas, un privilegio. Un honor"<sup>6</sup>. En segunda ocasión, nuestro autor volvió a poner de manifiesto la misma idea conforme a lo que destaca con estas palabras Soledad Frías:

"La obra, por los recursos interpretativos que exige, pedía una primerísima actriz. Contar con Mari Carrillo es un inmenso honor, pero es que tiene una personalidad que impregna a sus personajes. Ella recrea la obra, y un autor espera eso, que el actor la transforme. Ella es el gran sacerdote del ritual del trabajo teatral", opina José Luis Alonso de Santos<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 110.

<sup>5</sup> Itziar Pascual, "Me voy sin nostalgias ni papeles por interpretar", dice Mari Carrillo. La actriz se despide de las escenas con una de las obras de Alonso de Santos, "Hora de visita", *El Mundo*, 25 de octubre de 1995, [www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/10/25/cultura/58020.html](http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/10/25/cultura/58020.html), (último acceso el 4 de agosto de 2008). El mismo contenido lo vuelve a mostrar Rosana Torres, en *El País*, de la siguiente manera:

"Me podía haber ido poco a poco, en silencio, casi de puntillas, cerrar la puerta de mi casa y dejarlo todo atrás, pero he elegido que sea así..., me voy contenta y feliz, con el sabor de un éxito en la boca". Así se expresa la actriz Mari Carrillo para hablar de su retirada profesional. Esta noche celebrará su último gran estreno cuando se suba al escenario del Centro Cultural de la Villa de Madrid para representar *Hora de visita*, obra de José Luis Alonso de Santos en la que la veterana actriz trabaja junto a su hija, la también actriz Teresa Hurtado, y Palmira Ferrer.

Rosana Torres, "Mari Carrillo celebra hoy su último gran estreno", *El País*, el 27 de octubre de 1995, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Mari/Carrillo/celebra/hoy/ultimo/gran/estreno/elpepicul/19951027/elpepicul\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Mari/Carrillo/celebra/hoy/ultimo/gran/estreno/elpepicul/19951027/elpepicul_9/Tes), (último acceso el 24 de septiembre de 2010).

<sup>6</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", en J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, 1996, pág. 9.

<sup>7</sup> Soledad Frías, "Humor, poesía y realismo. Alonso de Santos dirige su obra *Hora de visita*", *El Mundo*, 9 de julio de 1994, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/07/09/uve/722994.html>, (último acceso el 4 de agosto de 2008).



Alonso de Santos no sólo escribió principalmente la comedia que estudiamos para Mari Carrillo, ni se la dedicó, sino que también se la dirigió. Dice Soledad Frías: "Sin embargo, la veterana actriz, tras leer la obra, impuso como condición que el autor asumiese la dirección"<sup>8</sup>.

A lo largo de los estudios que realizamos sobre cada una de estas siete obras alonsosantianas, hemos nos hemos referido a este sincero deseo de nuestro autor: la tarea de la dirección de sus piezas siempre se la encarga a alguien de confianza, dado el agotamiento en que se encuentra después de la escritura de las mismas. No ocurrió esto en *Hora de visita*, obra que Alonso de Santos prefirió dirigir en persona para honrar así a esta veterana actriz y, asimismo, para declarar y mostrar su gran estimación a la larga y exitosa carrera teatral que ella representa. Según estos términos de Soledad Frías:

La colaboración de Mari Carrillo, referencia ineludible en la historia del teatro español del último medio siglo, ha obligado a Alonso de Santos a romper una de sus reglas de funcionamiento dentro de la profesión teatral, la negativa a dirigir sus propios textos. "Dirigir mis textos no me permite ser objetivo. El director actúa como intermediario artístico con el único referente del público", afirma el escritor<sup>9</sup>.

A su vez, Mari Carrillo le ha honrado a nuestro autor con la encarnación de Julia, protagonista de la comedia y, a pesar de su mal estado de salud, nunca ha pensado en retirarse de las duras funciones ni de las largas giras que la empresa productora realizó de la obra para dar así un evidente ejemplo de la identificación —junto a la de maternidad en el escenario y la vida<sup>10</sup>— entre persona y personaje: las rabiosas ganas de vivir. José Ramón Fernández sigue informándonos con las siguientes palabras de las muchas particularidades que representa *Hora de visita*:

El 7 de julio de 1994, se estrenaba en el Teatro de Baracaldo *Hora de visita*, dirigida por el propio Alonso de Santos y protagonizada por Mari Carrillo, a quien el autor dedica la obra y declara, en la nota de introducción, que considera su participación un privilegio y un honor. Se trata, por si alguien no lo sabe, de una de las grandes damas del teatro español, con una carrera larga y llena de éxitos, que se tomó este papel como el más importante de su vida y pese a una muy frágil salud, no permitió en ningún momento que se mencionase la posibilidad de sustituirla a lo largo de una dura y larga gira. En Madrid, *Hora de visita* fue programada en el Centro Cultural de la Villa, con un gran éxito de público. En esa rabia, en esas ganas de vivir, Mari Carrillo fue idéntica a Julia, su personaje<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibid., pág. web cit.

<sup>9</sup> Ibid., pág. web cit.

<sup>10</sup> Sobre este mismo aspecto de *Hora de visita* y, también, sobre otros rasgos, J. L. Castro González, en su estudio de la obra, destaca los términos siguientes:

*Hora de visita* se estrena en el Teatro Baracaldo, en Bilbao, el 7 de julio de 1994, bajo la dirección del propio Alonso de Santos y producida por Pentación S. L., sociedad de la que forma parte el mismo autor. La despedida de las tablas de Mari Carrillo, en el papel protagonista, consistía en uno de sus reclamos principales. El otro era que madre e hija reales —Mari Carrillo y Teresa Hurtado— lo serán también en la ficción.

José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994)", de J. L. Alonso de Santos", en *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*, coord. por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego, Volumen II, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pág. 36.

<sup>11</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 110.

Como hemos venido señalando, *Hora de visita*, conjuntamente con *La sombra del Tenorio*, ha superado las trescientas funciones, lo cual evidencia su gran éxito y su aceptación tanto crítica como pública. Muestra de esta última son las siguientes palabras de Eduardo Haro Tecglen, declaradas poco después del reestreno de la obra en Madrid:

El público la aplaude cada vez que hace una exhibición de cante o baile o de desplantes. [...]. Estoy hablando de la representación del sábado, con público "de taquilla", que cortó varias veces la acción con sus aplausos, que ovacionó a Mari al terminar, y del que surgió la voz, supongo que espontánea, que asumo, de "tal vez no". No nos resignamos a perderla<sup>12</sup>.

Sobre el nivel técnico, teatral y situacional de *Hora de visita*, el famoso crítico de *El País* sigue aportando las siguientes palabras de elogio y aplauso de la comedia:

La historia está muy bien pensada: la mujer [Marta que la encarna Teresa Hurtado] ha tenido un intento de suicidio, el tóxico tiene abrasada su garganta y no le permite hablar; su madre [Julia/Mari Carrillo] se atropella para sacarla de la tragedia, acentúa sus rasgos de extravagancia. En este choque de los gestos del dolor, la angustia, la certidumbre confirmada del suicidio, con la frivolidad con que la madre procura sacarla de la sensación final, está la gran situación<sup>13</sup>.

Durante las largas temporadas que pasó realizando crítica teatral, primero, en *Blanco y Negro* y, después, en *La Razón*, Jaime Siles pone de relieve con las siguientes palabras la doble aceptación crítico-pública de que gozó la comedia que nos ocupa:

*Hora de visita* parece una obra escrita para el lucimiento de una completa actriz que sea hábil, ágil, polifacética... y personalísimamente poderosa: que hable, baile, ríe, salte de la forma más viva y natural. Mari Carrillo satisface toda esta colección de requisitos, y el público asiste a la maravilla de sus parlamentos y a las emociones que convergen en la temperatura de su gracia y en el arcoiris de su interpretación. Consiste ésta en evoluciones súbitas y en giros rápidos, reconveniencias cariñosas y confidencias que condensan el peso de cada situación. El público agradece este abanico de dicción justa y sabio movimiento, de autonomía de ciertas partes de la escena que monopolizan el sentido del conjunto y que se imponen al resto de la acción. El lenguaje está lleno de tonos y de timbres, de chistes, alusiones y cifrados, y de un sistema referencial que aúna lo tierno del cariño y lo directo e indirecto del humor<sup>14</sup>.

## VII. 2. Estructura dramática.

De hecho, *Hora de visita* tiene ciertas conexiones directas o indirectas con algunas de las obras finiseculares de Alonso de Santos que ya hemos estudiado hasta el momento. Algunas de estas conexiones tienen algo que ver con la marginación y otras son de carácter técnico y formal. Así que, con *La sombra del Tenorio* y, en parte, con

<sup>12</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Hora de visita: Tal vez no", *El País*, el 30 de octubre de 1995, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/vez/elpepicul/19951030elpepicul\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/vez/elpepicul/19951030elpepicul_11/Tes), (último acceso el 24 de septiembre de 2010).

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. web cit.

<sup>14</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, edición de César Oliva, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, págs. 199-201, la cita en pág. 200. Este artículo fue publicado, también, en *Blanco y Negro*, el 24 de diciembre de 1995.

*Trampa para pájaros*<sup>15</sup>, la comedia que nos ocupa tiene alguna relación en lo que atañe a ser largo monólogo teatral. Además, *Hora de visita* está bien relacionada con *Trampa para pájaros* en lo que se refiere a que ambas representan una conversación pendiente o una larga confesión entre madre e hija, la primera, y entre dos hermanos, la segunda<sup>16</sup>. El protagonismo de *Hora de visita* y de *Dígaselo con valium* lo desempeñan personajes femeninos. Este mismo sentido lo muestra Jaime Siles con las siguientes palabras:

Por eso *Hora de visita* expone una circunstancia muy concreta y un sistema de relaciones afectivas muy actual. Sus personajes son —como en el teatro más reciente vienen siendo— mujeres: sólo mujeres; nada más y nada menos que mujeres, enfrentadas a la compleja situación de su trabajo, su familia, su cuerpo y su realidad. La mujer —lo he dicho ya algunas veces antes— es el máximo descubrimiento que ha hecho el Siglo XX<sup>17</sup>.

Asimismo, en estas dos comedias se reitera en boca de sus personajes femeninos una opinión casi idéntica y similar, propia de la opresión que éstos sufren y padecen de sus respectivos maridos. Así, vuelven a trazarse, de nuevo, las coincidencias entre estas tres comedias —*Dígaselo con valium*, *La sombra del Tenorio* y *Hora de visita*— que Alonso de Santos había escrito durante la temporada de 1993/1994. Soledad Frías se refiere a este mismo sentido con los siguientes términos:

En un momento de la representación, Mari Carrillo espeta a su hija que "morirse a lo tonto, por un capricho, no se lleva en absoluto. Si acaso lo matas a él, que eso siempre está bien visto. Cargarse al marido de una es siempre un asesinato justificado". José Luis Alonso de Santos puso una opinión similar en boca de las tres protagonistas de *Dígaselo con valium*, que se lamentaban de su condición de "Asesinas frustradas" de sus maridos. "Ambas están escritas en la misma etapa y detrás hay una opresión de hombres sobre mujeres. Cuando una mujer mata a su marido es un escándalo, pero al revés es normal", contesta el dramaturgo<sup>18</sup>.

Además, *Hora de vista* tiene una conexión muy directa con *Pares y Nines*, *Vis a vis en Hawai*, *Dígaselo con valium* en lo que se refiere a ser obras de tipo coyuntural, conforme a Cristina Santolaria Solano. Según ella, a partir de 1987, en la trayectoria teatral de Alonso de Santos "es evidente un giro en su evolución artística al decantarse, con frecuencia, hacia comedias evasivas, comerciales e incluso coyunturales: *Pares y*

<sup>15</sup> Recordemos que, durante las dos primeras partes de esta obra, Abel trataba de no discutir a su hermano Mauro para intentar que éste dejara de su actitud violenta y se entregara a la orden de policía que estaba rodeando la casa familiar en que estaba refugiado. Este asunto hizo que los no muy pocos momentos de silencio de Abel durante esas dos primeras partes convirtieran el diálogo de Mauro en un largo monólogo.

<sup>16</sup> J. L. Castro González ha aludido a este mismo asunto de la siguiente manera:

Se construye, por tanto, la obra [*Trampa para pájaros*] como una confesión entre hermanos, donde se busca alcanzar una conversación pendiente. Es una vertiente temática a la que José Luis Alonso de Santos le ha sacado gran partido en su producción dramática. La confesión pendiente entre madre e hija articula la trama principal en *Hora de visita*, obra con la que Mari Carrillo se despedía de la escena.

José Luis Castro González, "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, pág. 386.

<sup>17</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 200.

<sup>18</sup> Soledad Frías, "Humor, poesía y realismo. Alonso de Santos dirige su obra *Hora de visita*", *El Mundo*, el 9 de julio de 1994, pág. web cit.

Nines, *Vis a vis en Hawai, Dígaselo con valium, Hora de visita*"<sup>19</sup>. María José Ragué-Arias había sintetizado con antelación esta misma opinión, sintetizando que estas cuatro comedias "son obras coyunturales, bien dialogadas y bien estructuradas, pero de construcción dramática absolutamente convencional y de temas coyunturales sin demasiado atractivo"<sup>20</sup>.

La verdad es que los calificativos —"frívolas", "comerciales", "superficiales" y "evasivas"—, que solían acompañar a estas cuatro comedias y, sobre todo, a la que ahora estudiamos, nos parecen del todo inciertos e inapropiados. Lo hemos demostrado con las tres primeras durante los estudios anteriores y, además, lo vamos a evidenciar con *Hora de visita* en las páginas que siguen.

Para terminar el conjunto de las estrechas relaciones que tienen entre sí las obras finiseculares de Alonso de Santos nos falta decir que hay, también, una conexión directa de la obra que venimos estudiando con *Salvajes* y *La sombra del Tenorio*: las tres ponen de relieve la dura realidad y la marginación que sufren las personas mayores: Julia, en la primera; la Tía Berta y el Comisario, en la segunda; y Saturnino Morales, en la tercera.

Ahora bien, *Hora de visita* es una de las pocas obras alonsosantianas que no ha sido estudiada por los especialistas del campo teatral. Resulta tan curioso decir que esta comedia fue literalmente marginada al igual que los personajes que protagonizan las obras de Alonso de Santos. En efecto, fueron muy pocas las ediciones críticas que la abordaron, las que se reducían solamente a aludirla de una forma pasajera<sup>21</sup>. Las dos primeras ediciones catalogaron esta obra como comedia, mientras que la tercera la puso en los cauces de la tragicomedia. Dice Francisco Gutiérrez Carbajo:

A la fórmula de la tragicomedia, o si se quiere, de la comedia entreverada de elementos trágicos, puede adscribirse también *Hora de visita*. Aquí estos últimos elementos vienen representados por el mundo del hospital —no infrecuente en la dramaturgia de Alonso de Santos— en el que está internada una joven tras un intento de suicidio y al que acude su madre en la "hora de visita". La madre, Julia, que fue magistralmente interpretada por la veterana actriz Mari Carrillo, en medio de la desolación y desesperación, intenta por todos los medios —sin excluir los propios de la comicidad— transmitir a su hija una insobornable fe en la vida<sup>22</sup>.

De hecho, estamos inclinados más en las opiniones que catalogan la obra como comedia porque el hecho de que en *Hora de visita* convivan conjuntamente elementos

<sup>19</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, núm. I, coord. por Giuseppe Di Stefano, Alessandro Martinengo y Tommaso Scarano, Pisa (Italia), 1998, págs. 176-194; la cita en págs. 178-179.

<sup>20</sup> María José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1996, pág. 180.

<sup>21</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis. Salvajes: Dos tragedias cotidianas*, Clásicos Castalia, Madrid, 2002; José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", en José Luis Alonso de Santos, *Que siga la comedia*. Texto íntegro de *La comedia de Carla y Luisa*, de J. L. Alonso de Santos, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2003; Francisco Gutiérrez Carbajo, "Introducción" a su edición de *Cuadros de amor y humor, el fresco*, Cátedra, colec. "Letras Hispánicas", Madrid, 2006.

<sup>22</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, "Introducción" a su edición de *Cuadros de amor y humor, el fresco*, op. cit., pág. 43.

trágicos con otros cómicos contribuye a materializar el concepto de la comedia española contemporánea que Alonso de Santos intentó hacer a lo largo de toda su carrera teatral. Así que César Oliva, en su exhaustiva "Introducción" a *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, sintetizó lo siguiente sin ocultar unas reservas considerables:

*Dígaselo con valium* (1993) y *Hora de visita* (1994) no son sino persistencias en ese singular marco dramático en el que el autor desarrolla su concepto de comedia española contemporánea. Ambas no desdeñan las claves humorísticas, bajo reconocibles influencias de autores que las manejaron con anterioridad: Jardiel Poncela, Mihura, Tono y tantos otros precedentes del reciente teatro de humor. [...]. Menor entidad tiene *Hora de visita*, pues los deseos de justificar las culpas de una madre que asiste a su hija, internada en un hospital tras intento de suicidio, nunca encuentran del todo el equilibrio drama-comedia tan característico en el autor<sup>23</sup>.

Lo que dijo, a su vez, Manuel Pérez Jiménez al respecto no fue más que una afirmación de los intentos de Alonso de Santos para modernizar y renovar la comedia española contemporánea. El gran profesor de teoría y crítica de teatro de la Universidad de Alcalá de Henares subrayó el ámbito multiforme de esta obra, llegando a catalogarla como comedia dramática:

En cuanto a *Hora de visita*, lo singular de la situación de partida, el carácter convencional que ésta impone en la elección del subgénero monólogo y el evidente seguimiento de modelos de prestigio, sitúan con nitidez la pieza en el ámbito extenso y, por lo que vamos viendo, multiforme, de la comedia<sup>24</sup>.

La seriedad de los temas que trata Alonso de Santos en esta comedia —la insoportable depresión de la hija y su posterior intento de suicidio, la sombra de la muerte representada por el hospital, la marginación de los años que sufre y padece la madre y, asimismo, la incomunicación existente entre tres generaciones de mujeres— implicaron la necesidad de suavizar este contenido melancólico y dramático con el humor, baza y factor inseparables de toda la producción alonsosantiana. En este sentido, dice Soledad Frías las siguientes palabras:

El humor, la comedia, es un ingrediente fundamental en este guiso. "El espectáculo tiene que discurrir con normalidad, de ahí el equilibrio entre humor, poesía y realismo. Hablamos de la muerte y la soledad, temas melancólicos y yo he querido que la conversación sea jovial, optimista. Quiero hablar de temas serios de la forma menos seria posible", mantiene Alonso de Santos<sup>25</sup>.

Por otra parte, la marginación ya no fue exclusiva y consagrada para las clases populares. La figura de los protagonistas de las obras de Alonso de Santos comenzó a cambiar progresivamente con el paso del tiempo. Así que, siguiendo la indagación en la marginación desencadenada por las relaciones afectivas que empezó a realizar a partir

<sup>23</sup> César Oliva, "Introducción" a su edición de *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*: Dos tragedias cotidianas, op. cit., págs. 13-14.

<sup>24</sup> Manuel Pérez Jiménez, "El género comedia en el teatro español actual", en *La comedia española. Entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, S. P. / Fundación Pedro Muñoz Seca, 2003, pág. 73.

<sup>25</sup> Soledad Frías, "Humor, poesía y realismo. Alonso de Santos dirige su obra *Hora de visita*", *El Mundo*, el 9 de julio de 1994, pág. web cit.

de *Pares y Nines*, *Vis a vis en Hawai* y *Dígaselo con valium*, Alonso de Santos prefirió hacer lo mismo en *Hora de visita* al subir sobre las tablas del escenario los problemas tanto conflictivos como relacionales que sufrían, además, los miembros de la clase media burguesa. Protagonistas como Roberto y Federico, en la primera; Mario y Ana, en la segunda; Gracia y Jano, en la tercera, prepararon el camino para que el espectador viera y leyera las peripecias con que enfrentan Julia y su hija Marta, en la cuarta.

En otras palabras, justo a partir del año 1989, Alonso de Santos inició un nuevo capítulo de sus largos reportajes que abordaban los diferentes tipos de la marginación y hizo que personajes burgueses como los referidos ya arriba sustituyeran a los populares Leandro, Tocho, la señora Justa y Ángeles, en *La estanquera de Vallecas*, y Jaimito y Chusa, en *Bajarse al moro*, —solamente por mencionar las obras más relevantes— que protagonizaron sus obras en la penúltima década del siglo pasado. Así, Alonso de Santos empezó a llegar a inmensas mayorías y a anchos sectores de la sociedad que tiene a su alrededor y, además, se convirtió en fiel testigo de la realidad española finisecular. Cristina Santolaria Solano afirma este entender con los siguientes términos:

Conviene señalar que en las obras que abarcan estas páginas (1975-1987), el protagonismo recae sobre los más desfavorecidos socio-económicamente, mientras que, a partir de *Pares y Nines* (1989), sus creaciones están protagonizadas, con bastante frecuencia, por grupos más acomodados, incluso pertenecientes a la burguesía (*Hora de visita*, *Dígaselo con valium*)<sup>26</sup>.

La trama principal de la obra nos sitúa en una pequeña habitación de un hospital y se centra en el proceso de convencimiento que intenta hacer, a lo largo de la "hora de visita", una madre, Julia, para que su hija, Marta, se concilie consigo misma y, por lo tanto, regrese a la vida después de que intentó suicidarse al saber que su marido la había abandonado. Este mismo sentido lo destacan con las siguientes palabras la protagonista de la comedia, Mari Carrillo, e Itziar Pascual:

La trama de la obra nos sitúa en la habitación de un hospital. Allí, Julia (Mari Carrillo), vela a su hija Marta, enferma y sin deseos de continuar viviendo. Y ella insufla en Marta una energía de esperanza y resistencia. "Por ello cuando interpreto no tengo que fingir; la emoción está dedicada a mi hija", añade Mari Carrillo<sup>27</sup>.

Con estructura casi parecida a la de *Trampa para pájaros* se constituye, pues, *Hora de visita*: son, en total, cinco escenas. No se olvide que las dos obras son unas largas confesiones pendientes entre dos hermanos, la primera, y entre madre e hija, la segunda. A lo largo de las cinco escenas de la comedia que nos ocupa, Alonso de Santos silencia intencionadamente a Marta —está obligada a no hablar durante unos días porque su garganta se encuentra abrasada por haberse ingerido lejía con unas pastillas para suicidarse— y concede la palabra a Julia para que, en medio de un verdadero conflicto dramático, pueda recuperar nuevamente a su hija y hacerla regresar y aferrarse

<sup>26</sup> Cristina Santolaria Solano, "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", op. cit., pág. 180.

<sup>27</sup> Itziar Pascual, "Me voy sin nostalgias ni papeles por interpretar", dice Mari Carrillo. La actriz se despidió de las escenas con una de las obras de Alonso de Santos, "Hora de visita", *El Mundo*, 25 de octubre de 1995, pág. web cit.

a la vida. Entre tanto, se intercalan varios recuerdos que nos retornan al pasado, propio de la infancia de la hija. J. L. Castro González refuerza este entender como sigue:

El conjunto se organiza en cinco escenas, curiosamente, la misma cantidad de actos que tiene *Los justos* de Albert Camus. Aun con todo, el verdadero conflicto dramático consiste en la confesión de la conciencia atormentada de Julia. Para tal fin, el autor silencia intencionadamente la voz de Marta, mediante la mudez, dado que no puede hablar durante unos días. La madre aprovecha la ocasión para recuperar el tiempo perdido, saldando de este modo sus obligaciones con el crecimiento de la hija. En este "hable con ella", el recuerdo llevará a recuperar el pasado, la infancia de Marta<sup>28</sup>.

### VII. 3. Situación y conflicto.

En su "Nota del autor" escrita para la publicación de la comedia, dice Alonso de Santos las siguientes palabras:

Quando leí su entrañable libro *Narraciones y memorias* me di cuenta de la cercanía "poética" que tenía esta actriz —y pintora y escritora— con mi obra *Hora de visita*. Opinión que ahora se confirma cuando la veo dando vida en escena a esta madre que se atreve a descubrir de nuevo la vida —y trata también de descubrísela a su hija—, en una edad en la que socialmente se condena a los seres humanos a una muerte anticipada<sup>29</sup>.

Recapacitando estas palabras de Alonso de Santos, podríamos decir que, en *Hora de visita*, nuestro autor habla de tres niveles muy importantes:

1. La ya referida antes maternidad tanto en la vida como en el escenario de Mari Carrillo/Julia, su personaje de ficción. Este mismo sentido, lo vuelve a declarar Alonso de Santos con estas palabras: "Interpreta a su hija en la obra la gran actriz Teresa Hurtado, encontrándose así madre e hija en una doble realidad —escenario y vida—, lo que da un sabor y una significación especial a este montaje"<sup>30</sup>.
2. La clara e idéntica semejanza de la obra que protagoniza esta veterana actriz y el aludido libro que ella misma escribió. En este sentido, no se olvide, también, que, en *Hora de visita*, la hija de Julia es escritora y le acaban de publicar un libro de poemas titulado: *Buscando el sol*. Dice Julia a su hija dentro de *Hora de visita*:

Julia. Mira qué flores más bonitas te he traído. ¿Te gustan? Y algo mucho más importante: ¡Sorpresa! He pasado por una librería y he comprado un libro precioso que acaba de salir, *Buscando el sol*. Es de una escritora nueva muy buena, según dicen: "Marta San Juan, premio Fénix de poesía". Es un libro pequeño y sencillo, que te va a encantar cuando lo leas<sup>31</sup>.

Sobre la idéntica semejanza y relación entre *Hora de visita*, de Alonso de Santos, y *Narraciones y memorias*, de Mari Carrillo, Itziar Pascual y la famosa actriz ponen de manifiesto las siguientes palabras:

<sup>28</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 37.

<sup>29</sup> J. L. Alonso de Santos, "Nota del autor", op. cit., pág. 9.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 9.

<sup>31</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., págs. 11-12.

"Esta es una decisión madurada y definitiva. Tras un año sin hacer nada, me planteé que había llegado el momento de dejar la interpretación. Entonces surgió *Hora de visita*, de Alonso de Santos. Me pareció una despedida magnífica". En el camerino del Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, Mari Carrillo guarda algunas dosis de coquetería femenina y recuerdos. A sus 75 años aspira a poder descubrir plenamente a la mujer filatélica, pintora, novelista, madre y abuela. Demasiadas cosas como para dejarse llevar por la melancolía. [...]. En *Narraciones y memorias*, Mari Carrillo ha apuntado algunos aspectos de su vida. Parecería que su profesión tiende a defender un cierto espacio para la reflexión autobiográfica. No lo cree así. "Preservar la memoria del olvido es una tentación humana. Si no existiera la muerte diríamos: "Hay tiempo". Pero no lo tenemos, porque no sabemos donde vamos a caer"<sup>32</sup>.

3. El tercer nivel —y el más importante para nosotros— es la marginación que sufren sobre el escenario la hija y su madre. Así que cuando la primera se sintió abandonada por su esposo, después de tantos años de matrimonio, vio su vida sin sentido y, por lo tanto, decidió suicidarse; mientras la segunda fue relegada por su edad y encontró a sí misma muy obligada social y humanamente a sufrir una muerte anticipada. No obstante, Julia, pese a ser sesentona, se dota de una vitalidad muy jovial y de un comportamiento poco esperable en una mujer de su edad que le ayudaron a rebelarse contra su situación y, además, a transferirle a su hija este espíritu esperanzador y este deseo de resistencia y lucha por la vida.

La marginación afectiva, sentimental, social y humana se materializan, pues, mediante Marta y su madre Julia. Sobre este último sentido, es decir, la marginación de los años y la dura y miserable realidad que padecen las personas mayores, Alonso de Santos destaca los siguientes términos: "Muchas veces me he acercado a los marginales y me parecía que tenía que hablar también de una marginación terrible, la de los años, de la injusticia que es arrinconar a las personas mayores"<sup>33</sup>.

En *Hora de visita* se unen, se completan y se entretienen entre sí todos los tipos de conflicto que hemos abordado y tratado en las seis obras anteriormente estudiadas. En otras palabras, los conflictos internos, sociales, de situación y, además, de relación se encuentran muy evidentes y materializados en la comedia que estamos estudiando:

### VII. 3. 1. Conflicto interno.

El momento difícil por el cual está pasando Julia —encontrar a su única hija sobre una cama en un hospital a raíz de un intento frustrado de suicidio— la hizo no estar segura de sí misma, ni de sus actos, ni conoce tampoco las razones profundas de sus emociones o sus deseos. No obstante, mentiríamos si dijéramos que Julia estaba sumergida totalmente en este estado a lo largo de toda la comedia. La verdad es que sólo en los momentos en que su mirada se perdía en la lejanía de los recuerdos o en que

<sup>32</sup> Itziar Pascual, "'Me he forjado una nueva vida", dice la actriz Mari Carrillo en su retirada. "Hora de visita", de José Luis Alonso de Santos, marca el final de su carrera", *El Mundo*, el 19 de febrero de 1995, pág. web cit.

<sup>33</sup> Juan Ignacio García Garzón, "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", *ABC*, el 10 de mayo de 2008, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/10/030lhtml>, (último acceso el 10 de septiembre de 2009).



se movía al ritmo de sus pensamientos sí que nos encontramos con una Julia vacilada e insegura. Además, si añadimos a esto el estado de silencio en el que se veía médica y forzosamente la hospitalizada Marta —intencionadamente hecho por nuestro autor— nos encontraríamos ante un evidente ejemplo de un conflicto interno.

Llegados hasta aquí, hay que tener en cuenta que el caso de este conflicto interno es diferente de los otros que habíamos estudiado en las obras anteriores. Si Mauro, en *Trampa para pájaros*, proyectaba su conflicto interno sobre los cuadros de los padres ya fallecidos, los guardados recibos de luz, los maniqués y el caballo de cartón; si Ángel, en *Yonquis y yanquis*, lo hacía sobre la caña de cerveza que bebía; si la Tía Berta, en *Salvajes*, lo practicaba sobre sus plantas y geranios; si Saturnino Morales, en *La sombra del Tenorio*, lo ejercía sobre la estatua muda e inmóvil de Sor Inés; y si Gracia, en *Dígaselo con valium*, lo realizaba sobre el ángel que presidía su casa matrimonial — todos estos casos son, en general, sobre agentes pasivos—; aquí Julia, en *Hora de visita*, efectuaba su conflicto interno sobre una persona, pero sin una posible respuesta. En unas contadas ocasiones, Marta sí tenía unas esporádicas respuestas, pero han sido, en general, mímicas o gestualizadas. Muestra del conflicto interno que ocurría en la mente de la protagonista de la comedia, podemos mencionar el siguiente parlamento de Julia que tuvo lugar en la escena segunda:

Julia. (*Va hasta la ventana y su mirada se pierde en la lejanía de los recuerdos*). Cuando eras niña y te veía en tu mesa haciendo los deberes, pensaba: ¿Con quién se casará esta hija mía? ¿Cómo será el niño que algún día será su marido? Ni en mis pesadillas pude pensar que ibas a acabar con alguien como Joaquín. Lo siento, pero llevo muchos años guardándomelo y ha llegado el momento de soltarlo. (*Pasea Julia por el cuarto, moviéndose al ritmo de sus pensamientos*). Se llevaba mal con su hija, contigo y conmigo, claro. Bueno, yo no me quiero quejar ahora, también fui responsable de la locura de irme a vivir con vosotros, pero me convencisteis para vender mi piso y para invertir en esas malditas acciones de Joaquín, de las que prefiero ni hablar. Siempre amargándose la vida y amargándose la al que tenía cerca<sup>34</sup>.

Hay que tener en cuenta que Julia, en su conflicto de relación con su hija, —que lo abordaremos más adelante— se nota una especie de conflicto interno. Así, la hemos visto, sólo en dos ocasiones, proyectando su conflicto a dos objetos y tomándolos como agentes pasivos sin posible respuesta. En la primera ocasión, hablaba con un espejo de la siguiente manera: "*(Marta le pide un espejo a su madre, que se lo da de su bolso, y al verse lo retira asustada)*. Espejito malo, ¿qué le has dicho a mi niña, a ver? ¿Qué está horrible? Pues a guardar, por malo y por decir cosas feas"<sup>35</sup>.

En la segunda ocasión, tomaba de los bombones un agente pasivo para provocar la risa de su hija y, con ello, sacarla del estado de desesperación en que se encontraba:

Julia. (*Busca en el cajón de la mesilla y descubre una caja de bombones*). ¡Bombones! También hay que tener poca gracia para traerle bombones a alguien que está mal de la garganta. Como no te los comas por las orejas... María, seguro. Tienes una amiga que es el colmo de la oportunidad. (*Marta asiente con complicidad. Julia abre la caja y se*

<sup>34</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 18.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pág. 40.

*come uno tras otro con verdadero placer*). ¿Quién habrá sido el malvado que inventó esta droga dura? Buenísimos. El diablo los pone en mi camino, para estropear mi delicada línea. ¡Cómo es posible que siendo tan pequeño nos metas en el cuerpo dos kilos más de golpe, traidor!<sup>36</sup>

### VII. 3. 2. Conflicto social.

En esta obra, fuimos testigos de otro tipo de conflicto de Julia con la sociedad en que vive. Esta abuela luchaba contra su entorno, las leyes y costumbres vigentes de su comunidad. Julia se rebelaba, cayéndose en lo que califica Alonso de Santos como "la desobediencia de una prohibición"<sup>37</sup>, al querer vivir a su manera pese a su edad. Sobre este mismo sentido, la protagonista marginada de la comedia manifiesta lo siguiente: "Somos prisioneros de nuestras costumbres y cuesta más cambiarlos que aprender ruso. Pero poco a poco me atreveré a ir más lejos, ya lo verás"<sup>38</sup>.

De hecho, el comportamiento hilarante y vital de la marginada Julia la hizo víctima de los frecuentes y continuos reproches y recriminaciones de sus padres, de su marido, de su hija y, también, del esposo de ésta. Muestra de este tipo de conflicto destacamos el siguiente parlamento de la protagonista:

Julia. (*Bebe tratando de tranquilizarse*). Lo más gracioso del caso es que me mandaras a mí al psiquiatra, como si fuera yo la que estuviera loca. Sí, hermano de tu amiga María y lo que tú quieras, pero psiquiatra; y la que necesita un psiquiatra eres tú, y tu marido dos, uno por la mañana y otro por la tarde. Porque le tocara la clava al portero no era para tanto. Me apetecía tocársela desde hace... ¿Tú no te has fijado cómo le brilla? Yo creo que se echa algo. Y fue nada, pasarle la mano un poco por encima. Como es tan bajito... Luego él exageró al contárselo a Joaquín. Y lo del cajero de su banco igual. Tampoco fue la cosa para salir en los periódicos. Llevaba toda la vida viéndole y sólo nos decíamos: "¿Lo quiere suelto o en billetes grandes?" Me encantan sus manos, con esos dedos tan largos, que han ido creciendo dándole a los billetes. ¿De verdad te parece tan grave que alguien le coja las manos a alguien? Sólo fueron las manos. Pero aunque hubiera sido todo el cuerpo, ¿no podemos tocarnos un poco los unos a los otros?<sup>39</sup>

### VII. 3. 3. Conflicto de situación.

Julia encarna, asimismo, un enfrentamiento contra su presente heredado de su pasado. La lucha de Julia contra lo realmente establecido a su alrededor y su conflicto constante contra su insoportable situación —la muerte anticipada a la que obligan— nos resaltó y subrayó hasta qué punto se encontraba marginada no sólo en su tercera edad, sino también cuando era joven: durante su trayectoria personal y matrimonial. Ejemplo de esto mencionamos el siguiente parlamento:

Julia. (*Saca de su bolso una barra de labios y un espejo y lo abre*). Me he comprado una barra de labios color ciclamen; la que tenía era color chistorra y no me iba nada bien... (*Julia se pinta los labios*). Porque salga, porque me arregle, tenga amigos jóvenes o me dé por acariciarles la calva o las manos, o lo que me dé la gana, a

<sup>36</sup> Ibid., pág. 41.

<sup>37</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, 2ª edición, Madrid, 1999, pág. 113.

<sup>38</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 28.

<sup>39</sup> Ibid., pág. 19.

personas que conozco desde hace años, o quiera viajar y salir, y no quedarme en casa viendo la pesadez de la televisión, con el álbum de la resignación en las rodillas, no es para pensar que estoy loca. Los que habéis estado a punto de volverme loca habéis sido vosotros dos, con vuestras peleas. Ahora, que después de esto, haré lo que me apetezca. Me arreglaré, tocaré a quien me dé la gana, si se deja, y me iré a bailar, que me encanta, y he tenido que aguantarme porque tu padre tenía un oído enfrente del otro, y creía que todo se bailaba igual: seguido, como los pasodobles: "¡Ta, ta, ta, chu, ta, ta, ta, ta, ta, ta, chu...!". (*Hace una imitación paródica del marido bailando*). Y unos pisotones que me daba, las pocas veces que bailábamos, que me dejaba los pies como si los hubiera metido en una mini-pimer. ¿O quieres que me pase el resto de mi vida metida en casa, pensando en tu santo padre que en gloria esté? A él le gustaría, desde luego... (*Hablando a él, figuradamente, mirando hacia arriba*). Pero no pienso darte ese gusto. ¿Me oyes?<sup>40</sup>

### VII. 3. 4. Conflicto de relación.

Este conflicto es el que llega hasta el final y encarna con él el tema central de la comedia. Además, en él se engloban los tres tipos de conflicto señalados anteriormente. La trama principal de *Hora de visita* habla, entonces, de un conflicto de relación entre la madre y su hija. Se enfrentan al máximo las metas de Julia y Marta: ésta perdió su fe en la vida, al quedarse abandonada por su marido y al intentar suicidarse posteriormente, mientras aquélla trata de transmitirle, con una jovial y envidiable vitalidad y esperanza, que, pesa a todas las dificultades que vinieron y que pueden venir, será necesario resistir y luchar porque merece la pena vivirse. Dice Julia a su hija en una ocasión: "(*Se sirve un vaso de agua*). Desde luego, hay que tener ganas... con la de gente que habrá en este hospital luchando con todas sus fuerzas para vivir, aunque sólo sea unos días más"<sup>41</sup>.

Hay que tener en cuenta que Julia, en su largo proceso de recuperar a su hija, se sentía una conciencia atormentada generada por su conocimiento de que ha fallado como madre y, por esto mismo, evita como puede que no se produzca esta pendiente confesión con su hija. Sobre este sentido dice J. L. Castro González:

Habla de lo frívolo, de otras historias que ocurren, de objetivos nuevos, de sus metas particulares, para evitar en la medida de lo posible que haya un encuentro propiamente íntimo. Se muestra uniforme en todo momento en su jovial vitalidad, comportándose de una forma poco esperable en una mujer de su edad, y de ahí que se alcancen instantes de gran hilaridad. Su comportamiento, en muchas ocasiones, incide en el histrionismo, en la sobreactuación. Y la razón no es para menos: sabe que ha fallado como madre y evita, como el personaje de Bergman, la confesión con su hija. Una confesión que pueda herirla<sup>42</sup>.

### VII. 4. Incidente desencadenante.

Al igual que *Trampa para pájaros*, *Salvajes*, *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai*, la acción teatral de *Hora de visita* comenzó con el incidente desencadenante y no con la situación previa que se pone en segundo plano. En las páginas anteriores,

<sup>40</sup> Ibid., págs. 20-21.

<sup>41</sup> Ibid., pág. 19.

<sup>42</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 38.

hemos señalado que habían cuatro tipos de conflicto con que se enfrentaba y encaraba Julia. Todos se desencadenan por la visita que hace a su hija hospitalizada. El más principal de ellos —el conflicto de relación entre madre e hija— es el que llega hasta el final de la comedia y en él se basa la trama central. Así que pondremos de manifiesto, a continuación, los elementos que componen este gran apartado: el incidente propiamente dicho, la situación previa y la incertidumbre que plantea en el espectador-lector.

#### VII. 4. 1. El incidente propiamente dicho.

Se levantan los telones de la comedia con el incidente desencadenante. Marta está ingresada en una habitación de un hospital a donde su madre Julia acude para verla durante la "hora de visita". La acotación inicial lo muestra el autor de la siguiente forma:

*Al levantarse el telón se ve una habitación de hospital con dos camas separadas por un biombo: una vacía, y en la otra está Marta, mujer de unos cuarenta años. Tiene el suero puesto y su cara demarcada indica un estado de cierta gravedad. [...]. Unos segundos después entra en la habitación Julia, madre de Marta, de unos sesenta y cinco años. [...]. Se acerca despacio a su hija y la besa con dulzura<sup>43</sup>.*

Marta, al enterarse de que su marido la había dejado, intentó suicidarse tragando unas pastillas con lejía. Esto ha sido el motivo de su estancia en esta habitación del hospital. La visita/encuentro de la madre con su hija fue el detonante o la explosión que puso en marcha la trama de forma súbita como si fuera una cerilla que cayó de pronto sobre un barril de pólvora y desencadenó un fuego.

Este súbito incidente o alteración reveló una distorsión oculta existente —la pondremos de manifiesto más tarde en el apartado de la situación previa— en las trayectorias vital, personal y matrimonial de los personajes principales de la comedia. Julia sí fue muy consciente de esta distorsión donde, a lo largo de todo su diálogo, trató de transmitírsela a Marta y, con ello, al espectador-lector de la obra:

Julia. Ya sé lo que estás pensando, que estamos todos locos, ¿a qué sí? Una hija que vive a lo loco en Inglaterra, un marido medio loco que te abandona, una madre que está como una cabra, y tú ahí, hecha polvo por una locura... Claro, tú preferirías una familia seria y formal como la de las setas, con esa cara de spontex que tienen<sup>44</sup>.

A lo largo de esta condensa "hora de visita", la madre intentó utilizar muchas estrategias para poder conseguir sus propias metas: convencer a su hija de que regrese otra vez a la vida. De ahí se cataloga el incidente desencadenante de esta comedia —al igual que los de *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai*— como un incidente de carencia en que, según clasifica Alonso de Santos en *La escritura dramática*,

la acción se activa cuando uno de los personajes necesita algo o desea conseguir algo, por ejemplo, una relación amorosa, dinero, medios de vida, educación, un objeto mágico, etc. (*Las nubes*, de Aristófanes; *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega; *Luces de bohemia*, de Valle Inclán; *El triciclo*, de Arrabal; *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca; mi obra *Hora de visita*), etcétera<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 11.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>45</sup> J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, op. cit., pág. 143.

Lo primero que hizo Julia fue abrir la persiana de la ventana para que así entrase la luz del sol en la habitación del hospital. En efecto, es una acción que tiene mucho sentido: su hija no tiene ya ganas de seguir viviendo; se encuentra en un lugar muy frío y oscuro. La entrada de la luz del sol es, pues, símbolo de la vida: cuando amanece es cuando hay vida. Así lo muestra Alonso de Santos:

Julia. ¡Marta...! ¿Estás dormida, Marta? ¿Qué tal estamos hoy? Qué oscuridad, aquí no se ve nada...

*Va hasta la ventana, abre la persiana y entra más luz en la habitación. Deja las flores encima de la mesa y rompe el papel que envuelve el paquete que ha traído*<sup>46</sup>.

Es más, Julia trajo consigo el libro de poesía cuya hija había escrito poco antes de su intento frustrado de suicidio y que ansiosamente las dos estaban esperando que se publicase. El título del libro, *Buscando el sol*, —aparte de ser una evidente muestra del hecho de que la madre se empeñe en abrir la persiana de la habitación— es una viva materialización del conflicto principal que está viviendo Julia durante la acción teatral: la protagonista, de un lado, quiere leerle a su hija el libro que ésta escribió para que ella, de otro, se aferrase a la vida y *buscara el sol*. En este sentido, dice J. L. Castro González:

La obra presenta una estructura circular: Julia quiere leerle a Marta un poema del libro que le acaban de publicar: *Buscando el sol*, pero su propósito no se conseguirá hasta la última escena; antes convenía repasar los problemas que les afectan a la madre y a la hija junto con sus propias biografías<sup>47</sup>.

En segundo lugar, la madre trató de convertir el matiz frío, que supone la habitación del hospital en que está ingresada su hija, en un lugar alegre y más acogedor. Recordemos cómo respondió humorísticamente a la pregunta de la enfermera: "¿Qué? ¿De visita?", a lo cual contestó la madre: "No. ¡De boda!"<sup>48</sup>.

En este último sentido, hay que notar que Julia en *Hora de visita*, al igual que Mario Buceiro en *Vis a vis en Hawai*<sup>49</sup>, trató de modificar a su antojo el espacio en que se encuentra para que convenciese a su hija Marta y a sí misma de que la habitación del hospital puede ser un propio hogar. Así que se puso muy cómoda, colocando unas flores, dejando la chaqueta dentro del armario, quitándose los zapatos, calzando las zapatillas y, además, hablando de muchos temas con un tono muy jovial, divertido y esperanzador. Veamos cómo lo mostró Alonso de Santos mediante sus acotaciones:

*"Julia se quita la chaqueta y la deja encima de una silla"; "Va hacia la mesa, coge un jarrón, entra en el lavabo y lo llena de agua"; "Sale y pone en el jarrón las flores que ha traído"; y "Julia deja la chaqueta dentro del armario, saca unos zapatos más cómodos y se los cambia por los que trae puestos"*<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 11.

<sup>47</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 37.

<sup>48</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 12.

<sup>49</sup> En *Vis a vis en Hawai*, Mario Buceiro procuró convertir el espacio del cuarto de su primer "vis a vis" en un lugar más acogedor. Por lo tanto, encargó a unos mozos de mudanza a que colocaran unos "muebles que contrastan, por su elegancia, con los trastos viejos que hay dentro". J. L. Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1994, pág. 12.

<sup>50</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., págs. 12-13.

En este último sentido, vemos conveniente mencionar la opinión de J. L. Castro González para reforzar lo que ya acabamos de señalar:

En un primer momento, Julia llega a la habitación del hospital, se acerca a la cama de su hija, distribuye todo el espacio a su antojo. Convierte una estancia fría en un lugar más acogedor, como si fuese un hogar: coloca unas flores, ella se pone cómoda, se quita los zapatos y calza las zapatillas<sup>51</sup>.

En efecto, la madre trató de luchar con la melancolía, desesperación, angustia y depresión que sufre Marta, usando el cariño y la ternura, armas y estrategias que Alonso de Santos está muy convencido de sus grandes eficacias y que tanto intentó defender en toda su producción teatral, en general, y en sus obras finiseculares, en especial. Muestra de estas últimas han sido *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis*, *Salvajes* y ahora es, además, *Hora de visita*. Soledad Frías recoge así estas palabras de Alonso de Santos: "Hoy Luis Rojas Marcos aseguraba que las únicas vías ante la violencia son la ternura y la compasión. Algo de esto tiene *Hora de visita*. Es la defensa de la comprensión ante la angustia y la depresión que nos rodean", señala Alonso de Santos<sup>52</sup>.

Dentro de la comedia que estudiamos, Julia nos transmite de la siguiente forma las armas que cree Alonso de Santos son eficaces y poderosas para luchar contra la angustia y depresión. Dice la protagonista a su hija:

Julia. No sé por qué te estoy contando esto ahora... Por el libro tal vez... ¿No comprendes que si te pasa algo yo me muero? Tú eres mi niña, como yo lo era para mis padres. Yo he perdido una parte de mí cuando ellos se fueron. No podría soportar que me quitaran otra. ¿Lo ves? Ya me estoy poniendo sentimental otra vez, y no quiero. Me lo he prometido. ¡Qué cosa tan extraña y tan fuerte es el cariño!<sup>53</sup>

Como siempre, Alonso de Santos recurre a los enredos e intrigas para llamar la atención de su espectador-lector desde el principio de la función. No obstante, hay que reconocer que estos mecanismos no han sido de la misma abundancia y multiplicidad que vimos en obras estudiadas antes como *Salvajes*, *Vis a vis en Hawai* o *Dígaselo con valium*. Hasta ahora ya sabemos que Marta está ingresada en un hospital y se encuentra en un estado peligroso. Pero ella se vio, además, obligada a no hablar. Alonso de Santos no informa del motivo de ese estado de callamiento y lo guarda para posteriores escenas. Solamente revela el asunto a través de Julia: "Y tú a callar. No puedes hablar, te lo ha prohibido el médico. Hasta que te den el alta no te va a quedar más remedio que escucharme. Hace muchos años que no lo haces, y estos días me voy a aprovechar"<sup>54</sup>.

Llegados hasta este punto, hay que tener en consideración que Julia aquí, al igual que Abel, hermano del policía Mauro, en *Trampa para pájaros*, recurrió a armarse intencionadamente de uno de los lejanos recuerdos del pasado como estrategia para

<sup>51</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 38.

<sup>52</sup> Soledad Frías, "Humor, poesía y realismo. Alonso de Santos dirige su obra *Hora de visita*", *El Mundo*, el 9 de julio de 1994, pág. web cit.

<sup>53</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 44.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, pág. 12.

poder conseguir su deseo y hacer que su hija se aferrase a la vida. Alonso de Santos dibuja así uno de sus cuadros plásticos en los que se subraya el paralelismo entre un suceso lejano y otro presente. Así se mostró:

Julia: Cuando de pequeña te operaron de las amígdalas, tampoco podías hablar, y yo me sentaba a tu lado y te leía cuentos. Ahora te leeré tus propios poemas. Mucho más bonito. Si me has dado un susto de muerte con tu numerito, puedo al menos desquitarme volviendo a ejercer de madre por unos días<sup>55</sup>.

#### VII. 4. 2. La situación previa.

Inmediatamente después de suceder el incidente desencadenante de la comedia y poco antes de terminarse la escena primera, la protagonista presenta la situación previa de esta historia y, asimismo, la distorsión oculta existente, anterior al incidente:

Julia. Ya era hora de que podamos hablar de nuestras cosas. Hemos vivido muchos años juntas, pero como dos extrañas. Yo nunca he podido comprender tu forma de ser, y tú a mí me entiendes como un esquimal un ventilador. Lo único que hemos hecho es juzgarnos la una a la otra, y eso es lo peor que le puede pasar a un ser humano. Cuando eras más joven, yo trataba de obligarte a que te comportaras como yo quería y tú te rebelabas, con razón. Y ahora resulta que eres tú la que defiende lo que yo antes defendía<sup>56</sup>.

Al igual de lo que hemos visto anteriormente en *Pares y Nines*, en *Vis a vis en Hawai* y en *Dígaselo con valium*, en *Hora de visita*, han sido, también, los problemas relacionales y de convivencia los que provocaron, generaron y desencadenaron los conflictos, luchas y enfrentamientos. En la comedia que nos ocupa, encontramos que la falta de comunicación fue, en concreto, la principal razón que dio origen al deterioro de

<sup>55</sup> Ibíd., pág. 12. Recordemos que Abel, en *Trampa para pájaros*, gracias a la circunstancia de estar con Mauro en el viejo desván, se armaba intencionadamente de uno de los lejanos recuerdos del pasado como estrategia para conseguir así su meta y hacer que su hermano cambiara de su actitud reinante. Ante el contenido de lo que decía Abel, se reflejaban con la reacción de Mauro su estado emocional —motivado por la difícil situación en que estaba inmerso y por el juego de policías y ladrones que evocaba su hermano— y se mostraba, sobre todo, la personalidad violenta de que se distinguía. Este paralelismo entre un acontecimiento lejano y otro presente quedó mostrado de la siguiente manera:

Abel. Cuando éramos niños siempre te escondías ahí y yo siempre te encontraba...

Mauro. (*Escondido detrás de la mampara, entre los maniquíes*). Eras el pequeño. Tenía que darte facilidad.

Abel. ¿Por qué no sales de ahí y dejas que te vea?

Mauro. (*Escondido*). Ven tú a sacarme si te atreves, pero ten cuidado. Esta no dispara pistones como aquella que teníamos cuando jugábamos aquí a policías y ladrones. Esta tiene balas. Si aprieto el gatillo caerás al suelo como entonces, pero ya no podrás volverte a levantar. [...].

Abel. Sal al menos a que te vea la cara, frente a frente. ¿O es que no te atreves? ¿Tanto miedo me tienes? [...].

Mauro. A ti te gustaba hacer de bueno siempre, y a mí me tocaba perder. Entrabas, me desarmabas y me entregabas, con esa cara de satisfacción que has tenido siempre al creerte más listo que yo, aun siendo el pequeño. Pero esta vez no dejaré que me quites el arma, forastero.

Abel. Hola, Mauro.

(*Se miran el uno al otro, mientras se escuchan fuera sirenas de coches de la policía*).

J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1993, págs. 16-17.

<sup>56</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 14.

la relación de Julia con su hija Marta y que causó, además, la gran distancia entre ellas. En este mismo sentido, dice Jaime Siles las siguientes palabras:

El teatro último ha convertido en islas de sentido el archipiélago de la realidad. El mundo —por decirlo así— se ha atomizado y fragmentado, más que dividido, y, en la época de la perfección y rapidez de las comunicaciones, la incomunicación entre las personas —paradójicamente— es casi total. La literatura ha tematizado este fenómeno, propio de nuestro tiempo y característico y caracterizador de nuestra sociedad. El tema, pues, no es nuevo: concierne a los distintos géneros y artes, y sólo su formalización confiere singularidad a un objeto común que, si en algo varía, es en su diverso tratamiento. Alonso de Santos vive en nuestro siglo y sabe todo esto. Por eso *Hora de visita* expone una circunstancia muy concreta y un sistema de relaciones afectivas muy actual<sup>57</sup>.

Además, parece que la historia se repite literalmente en esta comedia, es decir, la incomunicación no sólo fue el principal motivo del empeoramiento de las relaciones afectivas y de convivencia entre Julia y Marta, sino que ha sido ella misma la que deterioró, también, las de ésta y su hija Blanca (de este punto hablaremos en el apartado de la incertidumbre). Dice José Ramón Fernández: "De nuevo, "somos víctimas". La hija se ha intentado suicidar porque el marido la ha abandonado; además, no se habla con su hija que se ha ido a vivir con un chico a Londres"<sup>58</sup>.

En líneas generales, en la comedia que estudiamos, nos encontramos con tres generaciones de mujeres —sólo dos de ellas aparecen sobre el escenario— que no pudieron comunicarse debidamente. Según estas palabras de Jaime Siles: "La escena de *Hora de visita* pone en juego la experiencia de dos generaciones e incluye en su discurso a una tercera —la de la nieta— también. A esta última sólo se refieren; la de la hija gestualiza; la de la abuela habla"<sup>59</sup>.

Llegados a abordar la incomunicación, hay que tener en consideración que aquí ésta ha sido relacionada, consiguientemente, con otro problema más trascendente: la inevitable depresión que podría llevar al ser humano a tomar, en un momento dado, unas decisiones peligrosas cuyos consecuencias no sólo le afectarían a él mismo, sino que pudiesen amargar, también, la vida de las demás personas que giran en su alrededor. Veamos cómo Julia se sintió muy deprimida, dada la falta de comunicación existente con sus padres, su marido y su hija, cosa que le llevó a entender la grave decisión que tomó Marta. Dice la protagonista:

Julia. (*Con gesto negativo de Marta*). ¿Qué no? Lo mires por donde lo mires, con los años te has ido volviendo como yo era antes. Me he tirado la mayor parte de mi vida haciendo lo que otros querían. Primero con mi padre, luego con mi marido, otro padre para mí, y al final contigo, que me has salido un tercer padre, por si he tenido pocos. Y me he pasado todos estos años con una depresión de caballo, porque cuando se está obedeciendo a alguien se siente uno muy mal, y parece que la vida no tiene sentido. Te digo esto para que veas que yo también he pasado lo mío, y sé cómo te sentías en el momento de hacer lo que hiciste<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., págs. 199-200.

<sup>58</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 111.

<sup>59</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 200.

<sup>60</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 14.



Las peores relaciones afectivas que padecía la protagonista de la comedia a lo largo de todas sus trayectorias vital, personal y matrimonial son, pues, las mismas que sufre ahora su hija Marta. En consecuencia, las dos mujeres resultaron ser, entonces, víctimas, sufridoras y, por lo tanto, marginadas: "Pero estabas equivocada. No somos culpables de nada. Somos víctimas, en todo caso. Nos han llevado por un camino lleno de pedruscos con los ojos tapados, y si nos caemos no nos vamos encima a castigar"<sup>61</sup>.

Para reiterar una vez más la trascendencia de esta falta de comunicación, muy relacionada con la depresión, Alonso de Santos, poco antes del final de la comedia, hizo que Julia tratara, con fines humorísticos, la situación de la familia de la compañera de habitación de Marta. En el parlamento que mencionamos a continuación, la protagonista de la comedia revela a su hija, dotada de la larga experiencia de una mujer en su edad, que incluso las familias serias y formales como la de la enferma de las setas no se comunican bien entre sí y, además, sus miembros se sienten muy deprimidos:

Julia. Claro, tú preferirías una familia seria y formal como la de las setas, con esa cara de spontex que tienen. *(Se acerca a la cama vacía e imita, parodiándola, una de sus visitas)*. "¿Qué tal estás? ¿Has dormido? ¿Has comido? ¿Qué tal los niños?" Stop, corto y cambio. Y luego una pausa larguísima mirando al techo a ver si se cae. "¿Ha venido a verte tu tía?" "¿No?" "Fíjate" "Y eso que nosotros fuimos tres veces, cuando a su hijo lo pilló el tractor". "Oye, me tienes que dar la receta de las setas..." Los espejos de su casa se tienen que partir al verlos. *(Marta le dice con gestos que es una exagerada)*. ¿No tengo razón cuando digo que tienen cara de deprimidos? Bueno, no son sólo ellos. Mira a la enfermera, y los de la habitación de al lado... La depresión crece y se contagia más que la gripe. De un momento a otro van a empezar a nacer los niños ya con el rictus de la amargura en los labios. Dice Miguel que la depresión es la plaga de nuestro tiempo, como en otra época fue la peste o la viruela. Se están perdiendo las ganas de vivir y para eso no hay vacuna. Parecemos una película de ciencia ficción y que en vez de llegar los marcianos, han llegado los "deprimidos". *(Julia pasea alrededor de la cama de Marta, imitando a un deprimido. Marta sonríe y se toca la frente)*<sup>62</sup>.

Como se ha señalado antes, Alonso de Santos sigue con sus enredos, intrigas y con su proceso de llamar la atención de su espectador-lector al ocultar qué había pasado realmente con Marta: primero, ella se encuentra obligada a no hablar; segundo, Julia se refiere al caso de un modo pasajero y sin detalles; y tercero, ésta le pregunta a su hija con emoción, al final de la escena primera de la comedia: "¿Qué haces metida en esta cama, tú, mi niña?"<sup>63</sup>.

Al comienzo de la escena segunda de la comedia, Marta, en una de sus muy contadas intervenciones en el largo diálogo de Julia, le revela firme y muy decidida a su madre su íntimo deseo, inaugurando el camino a que se presente la situación previa:

*Marta pide a su madre, con gestos, el bloc y el lápiz que hay en la mesilla, para decirle algo.*

Julia. ¿Qué quieres, hija? ¿Quieres el bloc?

<sup>61</sup> Ibíd., pág. 14.

<sup>62</sup> Ibíd., págs. 42-43.

<sup>63</sup> Ibíd., pág. 15.

*Se lo alcanza. Julia lee lo que Marta escribe al tiempo que se oye grabada la voz de la hija, como si fuera su pensamiento.*

Marta. (*Voz en off*). Mamá, quiero morirme...<sup>64</sup>

La madre, que en la obra encarna vivamente la perspectiva cómica de Alonso de Santos que le permite hablar de temas más delicados de una forma indirecta, responde a su hija con un humor inteligente y revela que este deseo de Marta está relacionado directamente con su marido. Dice la protagonista:

Julia. ¡Pero qué antigua eres hija! Y qué perra has cogido. Hoy día ya no se muere nadie. En los accidentes de tráfico, si acaso. Para eso hacen las carreteras llenas de curvas y con agujeros, para quitarnos de en medio a unos cuantos que no cabemos. Pero morirse así, a lo tonto, por un capricho de uno, no se lleva en absoluto. Si acaso lo matas a él, que eso está bien visto. Cargarse al marido de una es siempre un asesinato justificado. O dejarle malherido y que le metan a él los tubos, el suero y lo que haya que meterle. (*Marta le recrimina con la mirada, por la opinión que tiene sobre su marido*). Sí, no me mires así. El que tenía que estar aquí era él y no tú<sup>65</sup>.

Llegados hasta aquí, hay que tener muy en consideración la gran influencia de la comedia cinematográfica de Woody Allen en la producción teatral de Alonso de Santos, asunto que hemos materializado y evidenciado, sobre todo, en nuestro anterior estudio de *Dígaselo con valium*. Esta influencia radica en la perspectiva cómica adoptada en situaciones marcadamente dramáticas, el tratamiento humorístico de temas delicados de una manera indirecta, el evidente análisis psicológico de los personajes y, además, el gusto por el abordamiento de la política, la filosofía y la historia. En este sentido dice J. L. Castro González las siguientes palabras:

Pero lo que en las mencionadas películas se trata con ribetes dramáticos, en Alonso de Santos se concibe desde una perspectiva cómica. Y he aquí uno de sus mayores méritos: la construcción de un humor inteligente que evita abordar los temas más delicados de una forma directa. Por eso, lo psicológico cobra una mayor relevancia, aproximadamente, en consecuencia, a la comedia cinematográfica de Woody Allen: hay un gusto por el psicoanálisis, la política, la filosofía y la historia<sup>66</sup>.

Hasta ahora la madre, aunque sí aclaró que su hija estaba ingresada en el hospital por asunto relacionado con su esposo, aun no especificó los detalles concretos del hecho. Así que, cuando parecía que se estaba a punto de averiguar por fin la razón del deseo de Marta de morir y del querer de la madre de achacar la responsabilidad al marido de ésta, un ingenioso giro en el diálogo de Julia dilata el descubrimiento. Julia recurre ahora a su propia biografía para ponerse muy idéntica con su hija Marta: las dos resultan sufridoras y marginadas por un denominador común, sus respectivos maridos:

Julia. No quiero ponerme a hablar de tu marido, pero desde luego en eso sí que hemos sido parecidas: en la mala suerte que hemos tenido con nuestros matrimonios. En el fondo, iguales los dos... ¿Ah, no? ¿Crees de verdad que no se parecían tu padre y Joaquín? Pensaban de forma diferente en algunas cosas, sobre todo en política, pero eso no quiere decir que no fueran iguales. Te casaste con él por lo mucho que se

<sup>64</sup> *Ibíd.*, pág. 17.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, pág. 17.

<sup>66</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", *op. cit.*, págs. 37-38.

parecía a tu padre, aunque tú no lo creas: su sentido de la responsabilidad, su cerrazón, su poca imaginación y sobre todo su pesadez. En el fondo, dos tristes. Mi marido un triste antiguo y el tuyo un triste moderno, pero más tristes que las tertulias de la televisión los dos. Si eran simpáticos alguna vez era con alguien de fuera. En casa, a quejarse por todo: "La comida está fría", "Esta camisa me está larga de mangas", "El filete está soso...", cuando los que estaban sosos y bien sosos eran ellos<sup>67</sup>.

La historia de Julia vuelve a pasar, pues, otra vez: las experiencias que le habían ocurrido en el pasado en su trayectoria matrimonial se repiten, también, en el presente en la de su hija. Sobre este mismo sentido, Jaime Siles destaca las siguientes palabras:

El que la acción transcurra en un hospital permite describir, de manera más dulce que satírica, las numerosas insuficiencias de que hace gala nuestra sanidad. El Inverso también es citado, y el matrimonio de la hija —y, sobre todo, el ex-marido de ésta— oportunamente traído a colación. Ello da pie a una excelente fábrica de frases. "Cargarse al marido de una siempre es un asesinato justificado" —dice Julia— al tiempo que lamenta la mala suerte que ha tenido no en un solo matrimonio sino en dos: en el suyo y en el de su hija. Describe a los dos hombres respectivos como "dos tristes" en el fondo, "sosos y bien sosos"<sup>68</sup>.

Acción seguida, la madre sigue en trazar el idéntico paralelismo entre el pasado y el presente y entre su propio matrimonio y el de su hija. Mientras tanto, viaja su memoria al pasado para recordar algunos pasajes propios de la niñez de su hija hasta que revela, al final, por qué Marta está hospitalizada:

Julia. Así que ahora que te ha dejado, lo que tenías que hacer era ponerte a bailar sevillanas y no intentar matarte, que es una cosa sin pies ni cabeza, y además una ordinareiz, para que te enteres. (*Marta sonríe con tristeza, y Julia se acerca a ella*). Querer matarse porque a una la deja el marido, es estar mal de la cabeza. Aunque fuera uno mucho más guapo que el tuyo, que eso sí no se le puede negar. Guapo es guapo. Pero no sé para qué sirve eso, si luego hay que vivir con un poste de la luz: seco, con espinas y que si lo tocas da calambre. Y tú también te podías haber tomado las pastillas esas con agua, o con coca-cola. Pues no, con lejía, para hacerte todo el daño que podías. Y te sabría fatal además. ¡Lejía! Por lo menos te habrás quedado limpia por dentro.

#### VII. 4. 3. La incertidumbre.

Mostrados ya el incidente, que desencadenó los conflictos con los que encara la protagonista, y la situación previa de la historia, viene la incertidumbre, que se plantea en la mente del espectador-lector, sobre cómo podrá alcanzar Julia su meta y hacer que su hija vuelva nuevamente a tener fe en sí misma y en la vida.

Como se ha señalado antes, la protagonista se dota de un espíritu rebelde y luchador que le ayudó, pese a la edad que tiene, a tener esperanza y amor a la vida, méritos que ella intentó ingerir en su hija. Según José Ramón Fernández: "La madre lucha desesperadamente por pasarle, casi boca a boca, la alegría de vivir"<sup>69</sup>. En otras palabras, Julia trata de transmitir a su hija la experiencia de la madre a quien ha hecho confiada sobre la fuerza de las sonrisas y de la compañía de alguien amador de la vida:

<sup>67</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., págs. 17-18.

<sup>68</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 201.

<sup>69</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", en op. cit., pág. 111.

Julia. Si yo dirigiera un hospital sólo contrataría enfermeras que tuvieran una sonrisa de oreja a oreja, y que contaran chistes a los enfermos mientras pusieran inyecciones. La mejor medicina que hay en el mundo es tener cerca a alguien que se lleve bien con la vida. (*Marta muestra su desánimo. Julia le coge la mano*). Sí, ya sé que no es fácil, ¿o crees que las cosas que me pasan a mí no me afectan? Pero me esfuerzo por salir a flote y no hundirme. Quiero ser mi abogado defensor, no mi fiscal. Y trato de encontrar razones para seguir adelante hasta debajo de las piedras. Tenemos que hacer un poco de gimnasia diaria con los músculos del amor a la vida, para que no se atrofien y le dé a uno luego por la leña. Por eso hago todas las cosas "raras" que tú dices: para intentar cambiar. He estado mucho tiempo hundida, como tú. Pero eso se acabó<sup>70</sup>.

En efecto, en su intento de recuperación a su hija, la madre, a través de una mezcla de patetismo y comicidad, trató de convencer a Marta, unas veces fraseando y otras veces moviéndose, de la necesidad de seguir luchando contra todas las desgracias y adversidades. Las pocas intervenciones de la enfermera, que siempre se mostraba muy seria, provocaron un evidente contrapunto entre lenguaje y situación, mediante el cual Alonso de Santos consiguió generar un inteligente humor que suavizó gradualmente la carga dramática del tema. Sobre este sentido, dice Jaime Siles:

Alonso de Santos combina y mezcla patetismo y comicidad. La mímica —que es el lenguaje que emplea y usa la figura yacente— y el fraseo y movilidad, que le pone la figura sedente, contrastan con la verticalidad de la enfermera. Lo que establece un humor derivado del claro contrapunto entre el lenguaje y la situación<sup>71</sup>.

Si hablamos de la movilidad de Julia, podemos decir que ella se comportó de una manera poco esperable en una mujer de su edad. Esta jovial vitalidad y este espíritu esperanzador dieron origen a muchos momentos de gran hilaridad. Muestra de esto, mencionamos el siguiente episodio.

Julia. (*Se levanta de la cama y se pone a hacer unos ejercicios, agarrada al respaldo de una silla*). Se me ha dormido este pie... Claro, como hoy no he ido al gimnasio, lo noto. Soy la primera de la clase y la más joven. ¡Cómo serán las otras! Damos la clase en un aula con espejos y barra, como las de ballet, y al hacer los ejercicios nos cogemos todas de la barra. La que no se coge a la barra se da unos morrazos... Mira, me toco el pie con la mano, sin doblar las rodillas... (*Se dobla para tocarse los pies, al intentar ponerse derecha no puede*). El lumbago... Cuando me da, me da... Tengo que ir a una pared... (*Se acerca, agachada, a una pared, y allí va poniéndose derecha como puede*). Me falta aceite en algún hueso... Uno, dos, y... ¡Ya! (*Se pone derecha como un palo*). Ahora me he quedado agarrotada... Tengo que ir todos los días a hacer ejercicio o se me estropea la máquina<sup>72</sup>.

En efecto, lo que dijo la protagonista al final de su parlamento —"me falta aceite en algún hueso", "ahora me he quedado agarrotada" y "se me estropea la máquina"— nos traslada a la otra arma a que recurrió Julia para recuperar a su hija. Aquí se subraya una filosofía vital que se relaciona con la realidad donde se revelan las ideas veraces y fáciles de digerir, asunto que contribuye y ayuda al convencimiento del receptor. Para materializarlo una vez más, la protagonista vuelve a emplear esta filosofía al final de la escena segunda de esta comedia:

<sup>70</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., págs. 27-28.

<sup>71</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., págs. 200-201.

<sup>72</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., págs. 29.

Julia. (*Al guardar los pañuelos mira el frasco de suero*). Oye, el suero se está acabando. Voy a llamar, no te quedes sin gasolina. (*Va hacia el timbre que hay en la cabecera de la cama*). Somos coches, y los hospitales, talleres de reparación. Nos meten aquí, nos limpian el motor, nos cambian unas cuantas piezas oxidadas y nos mandan otra vez a atropellar gente. Hasta que una vez nos traiga renqueantes la grúa, la cosa ya no tenga arreglo, y nos manden al desguace<sup>73</sup>.

La canción —conjuntamente con la música y los números de baile— ha sido, también, otra de las estrategias utilizadas por Julia en su intento y empeño afines para convencer a su hija de que resista y luche por la vida. La verdad es que crecieron en esta obra las canciones que si demostraron, de un lado, el comportamiento y espíritu vitales y esperanzadores de la protagonista, materializaron, de otro, la resistencia que muestra este marginado ser humano contra la mísera muerte anticipada a la que obligan muchas personas, a las cuales se suma, también, su propia y única hija. De las muchas canciones recitadas en esta obra, tomamos como botón de muestra la siguiente:

Julia. (*Va hasta la mesa, coge una flor del jarrón y canta con ella en la mano*).

"Siento renacer en mí tu amor  
al saber que volverás.  
Cuando vuelvas a mi lado al fin  
buscaré en tu mirar  
el inmenso consuelo  
de sentirme junto a ti.  
Si me quieres mirar, mírame.  
Si me quieres besar, bésame..."<sup>74</sup>

De hecho, estos procedimientos, armas y estrategias, a los que recurrió Julia para sembrar metafóricamente en su hija la esperanza y el amor a la vida, purificaron, limpiaron y desahogaron la melancolía, desesperación, desengaño y dolor que se han visto poblados en el alma de Marta. Además, ayudaron a que la madre, de nuevo, volviese a comunicarse y relacionarse afectivamente con su hija después de tantos años de incomunicación. En este sentido, dice Jaime Siles lo siguiente: "Las canciones, la música y los números de baile —como los de la gimnasia o el lumbago— sirven de distensión: acua-relizan, limpian, desahogan. El resultado es un teatro comunicativo que recrea la atmósfera de lo íntimo y transmite y transmita una no difícil emoción"<sup>75</sup>.

Por otra parte, la protagonista se retrotrae siempre al pasado lejano o cercano, correspondiente a su propia biografía y, también, a la de su hija, y lo combina con el presente vivido. Se mencionan experiencias y sucesos personales y cotidianos —y aun muchos nombres— cuya función principal es destacar las lecciones vitales adquiridas por una mujer anciana y, además, marginada. Según Jaime Siles:

La confidencia es el timbre de la conversación: la familiaridad, el tono; y el cariño, la intensidad. La acción y la obra crecen y se abren en planos y en abismos, y el relato combina elementos propios de una caja de sorpresas con otros, propios de la cotidianidad. El drama que podía ser se convierte en la comedia que acaba siendo. El

<sup>73</sup> *Ibíd.*, pág. 25.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pág. 22.

<sup>75</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 201.

intento de suicidio de la hija y su escrito "mamá, quiero morirme" recibe de la madre un "pero qué antigua eres..." que es su solución<sup>76</sup>.

Hasta ahora estábamos estudiando la situación, personalidad, actitud de Julia y, además, el estado emocional en que se encontraba y los procedimientos, medios, armas y estrategias que utilizaba para poder conseguir sus propias metas. Ahora cabe analizar las reacciones de la hija hospitalizada y su estado anímico ante los estímulos de su madre. Podemos decir que, hasta mediados de la escena tercera de la comedia, Marta se reaccionaba negativamente a las armas de convencimiento adoptadas por su madre, cosa que intensificó una vez más el profundo conflicto dramático que ésta vivía durante la acción teatral. Muestra del continuo rechazo de la hija, vemos conveniente repasar las acotaciones de nuestro autor, en las que se muestran —por medio de gestos, miradas de ojos, movimientos de manos o cabeza e incluso sonrisas tristes— el desengaño, dolor, desesperación y tristeza de Marta ante el fraseo y la movilidad de Julia. A continuación, vamos a retomar estas acotaciones, a concentrarlas y a presentarlas de la siguiente forma:

*"Marta hace un gesto de rechazo al ver el libro", "Marta niega con la mano que tiene libre, moviéndose muy nerviosa", "Marta gira la cabeza al lado contrario de donde está el libro", "Gesto negativo de Marta", "Marta le recrimina con la mirada, por la opinión que tiene sobre su marido", "Marta sonríe con tristeza", "Gesto de Marta de desaprobación", "Marta muestra con sus gestos su disconformidad", "Gesto de Marta rechazando el perfume", "Gestos de contrariedad de Marta", "Marta manifiesta su incomodidad", "Marta censura a su madre con la mirada", "Gesto negativo de Marta", "Marta se mueve incómoda en la cama", "Marta hace un gesto con la mano que su madre interpreta mal", "Marta muestra su desánimo", "Gesto de molestia de Marta"*<sup>77</sup>.

No obstante, a mediados de la tercera escena, Marta empezó a reaccionar de una manera positiva al comportamiento vital y jovial de su madre. Según esta acotación: *"Marta sonríe por primera vez ante las bromas de su madre"*<sup>78</sup>. Este asunto nos indica que Marta ya comienza su progresivo cambio de actitud. Notémonos que esto sucedió justo después de que la hija decidió levantarse de su cama, símbolo en la comedia de la resignación a su estado actual, en especial, y de la fragilidad del ser humano, en general. En este mismo momento, la hija y su madre se sientan juntas como si estuvieran en un hogar, en su casa. Veámoslo en estas dos acotaciones:

*"Julia va hasta el armario, saca la bata y las zapatillas de su hija y la ayuda a ponérselas. Marta se incorpora y camina sujeta al brazo de su madre. Con la otra mano lleva la barra con ruedas del suero. [...] Se sientan las dos en los sillones, junto a la mesilla. Julia se pone a hojear revistas"*<sup>79</sup>.

Justo en este momento comienza a forjarse la verdadera confesión pendiente entre madre e hija. La verdad es que lo que, al principio de la comedia, consistía en una confesión de la conciencia atormentada de Julia hacia Marta — dados ya el deterioro de sus relaciones afectivas y la falta de comunicación entre ellas— acaba de ser, a partir de

<sup>76</sup> Ibid., pág. 201.

<sup>77</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., págs. 12-12-12-14-17-18-19-20-20-21-22-22-22-24-24-27-29.

<sup>78</sup> Ibid., pág. 30.

<sup>79</sup> Ibid., pág. 29.

ahora, un acercamiento de la madre hacia su hija. Sobre este mismo sentido, destaca J. L. Castro González las siguientes palabras:

En la primera escena, Julia le dice a Marta: "Ya era hora de que podamos hablar de nuestras cosas. Hemos vivido muchos años juntas, pero como dos extrañas". En la misma escena, Julia se retrotrae al pasado, cuando Marta era todavía una niña, y así la pretende ver en esta hora de visita. En la última parte de la obra, Julia dirá: "Podría recordar los diferentes momentos de tu vida por como te he visto mirarte en el espejo". Promete ser un encuentro de confesión, un acercamiento de la madre hacia la hija<sup>80</sup>.

Así, Julia, que antes lo calificó como tontería en la escena segunda de la obra, le vuelve a repetir a su hija la misma opinión acerca del intento frustrado de suicidio que ésta hizo después de que su marido le había dejado: "Tienes que reconocer que tratar de matarse, porque la deja a una su marido, sólo se le ocurre a alguien como tú, que eres más antigua que las películas mudas de Rodolfo Valentino"<sup>81</sup>.

En este momento, Marta le pide a su madre, por segunda vez en la obra, que le dé el bloc para escribir algo y, con ello, se revelarán otras distorsiones ocultas existentes que, aparte de dotarle al espectador-lector de una visión casi profunda de la historia, le provocarían, asimismo, otras incertidumbres:

*Marta le hace una seña de que quiere escribir.*

Julia. ¿Quieres el bloc?

*Julia le alcanza el bloc y el lápiz de la mesilla. Marta escribe, y la madre lee lo que escribe, al tiempo que se oye grabada la voz de su hija.*

Marta. (*Voz en off*). ¿Puedo preguntarte una cosa?

Julia. Claro, hija, lo que quieras.

Marta. (*Voz en off*). Es muy importante para mí.

Julia. Bueno, ¿y qué es?

Marta. (*Voz en off*). ¿Tú crees que papá se mató?

Julia. Yo sé lo que sabes tú, que lo aplastó aquel coche. Fue un accidente...

Marta. (*Voz en off*). ¿No se metió él debajo del coche?

Julia. ¿Cómo voy a saber yo eso? Estaba solo, nadie lo vio...

Marta. (*Voz en off*). El conductor declaró eso.

Julia. Bueno, eso es por los seguros, y por miedo a que le creyeran culpable...

Marta. (*Voz en off*). ¿Y si él decidió matarse?

Julia. No sé en que cambian las cosas. ¿Por qué te interesa tanto eso ahora...?

Marta. (*Voz en off*). El padre de papá se pegó un tiro.

Julia. Tu abuelo era militar, y los militares andan siempre con las pistolas en la mano...

Ya. Ya sé lo que estás pensando. Que tenéis un ramalazo la familia de tu padre y que os da por... (*Marta deja el bloc y asiente con la cabeza*). Y que no tiene solución la cosa, porque lo llevas dentro. Lo has heredado... Eso piensas, ¿verdad? (*Marta afirma y se remueve en la silla*)<sup>82</sup>.

Aquí, Julia huyó de responder a la pregunta sorprendente de su hija y se mostró muy parca en aclarar noticias concretas de la muerte de su marido. A su vez, Marta se vio muy tajante en su rechazo de que su hija Blanca, que se ha ido a vivir con un chico a

<sup>80</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 39.

<sup>81</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 31.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, págs. 31-32.

Londres, supiera de su intento de suicidio y, aun, de que sus padres se han separado. He aquí, otra distorsión oculta existente que se revelan con el transcurso de la acción teatral:

Julia. Oye, ¿llamo a Blanca y se lo digo, o qué hago? (*Marta niega violentamente con la cabeza*). Bueno, no te preocupes, pero tarde o temprano habrá que decírselo. Me va a poner de vuelta y media, y con razón. ¿Te gustaría que si le pasase a ella algo así no te lo dijera? Además, si llama a casa y no hay nadie... ¿No llama? Claro. Ya sabes lo que pienso del lío con tu hija, que no te has portado nada bien. Pero bueno, dejemos eso ahora. ¿Y su padre no la habrá llamado? (*Gesto negativo de Marta*). O sea, que no sabe ni que él se ha ido de casa... Luego decís que los hijos hacen cosas raras. De esto tuyo a lo mejor podemos conseguir que no se entere, depende del tiempo que tengas que estar aquí... Pero si os separáis tendrá que enterarse. Lo que te duele no es que ella pase un mal rato, que te conozco. Has estado reprochándole siempre las locuras que hacía y ahora haces tú una que vale por todas las tuyas<sup>83</sup>.

Podemos decir que el denominador común entre estas dos historias tan delicadas —la del padre muerto y la de la hija lejos de la casa familiar— es, pues, que la pendiente confesión, que se esperaba entre Julia y Marta, no se consigue en su totalidad —aunque sí se alcanzó un acercamiento entre ellas—, puesto que habrían muchos interrogantes que aún no se aclararon y se quedaron volando por los aires. En el mismo sentido, hay que mencionar, también, que la falta de comunicación ha sido la piedra angular del empeoramiento y deterioro de las relaciones afectivas, y de convivencia, entre estas tres generaciones de mujeres. Resultó muy evidente, consiguientemente, que las madres no ponen al corriente a sus hijas de los problemas delicados que afectan a todas por igual: Julia/Marta y Marta/Blanca. J. L. Castro González destaca las siguientes palabras al hablar del mismo respecto:

Pero, no obstante, los temas más delicados que atañen a sus trayectorias vitales se evitan. Julia no responde propiamente a la pregunta de su hija: es parca en ofrecer datos concretos acerca de cómo murió su padre; Marta, por su parte, le dejará entrever que no quiere que su hija Blanca sepa de su intento de suicidio y, menos, que sus padres se han separado. Quedan muchas preguntas en el aire y la confesión que se anunciaba no se produce en su integridad. Vemos, a la luz de estos dos parlamentos, que la historia se repite: las madres no hablan con sus hijas de los problemas que les afectan<sup>84</sup>.

Ahora bien, cuando la madre vio un progresivo cambio en la actitud negativa de Marta hacia la vida y, asimismo, un acercamiento tangible en su relación con ella, volvió a plantear su deseo de leerle un poema de *Buscando el sol*. La madre sabe muy bien que si lo alcanzase, podría recuperar a su hija y conseguir así su meta principal. Así, aprovechó la oportunidad y trató de sembrar nuevamente la fe y la esperanza en su hija y hacer que ella volviese otra vez a creer y confiar en sí misma:

Julia. (*Mira el libro que tiene en sus manos*). ¡Qué más quisiera yo que haber hecho algo así en mi vida! Me pienso poner al lado de las librerías y decir muy orgullosa a todo el que pase: "Oiga, ¿ve ese libro de poesía tan estupendo? Lo ha escrito mi hija. Corran, compren media docena cada uno, que se acaban". Porque se va a agotar, ¿no te lo había dicho? En cuanto se corra la voz de lo buenísimo que es no quedará uno, y ya

<sup>83</sup> *Ibíd.*, pág. 37.

<sup>84</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", *op. cit.*, pág. 39.



me encargaré yo de correrla. Mañana te voy a traer un ejemplar para que se lo firmes al médico ese tan majo del bigote que te cuida, y otros para las enfermeras, a ver si se le quita a ésta de hoy la cara de hígado que tiene. (*Marta niega*). ¿Qué no los vas a firmar? Bueno, pues los firmo yo por ti. Estás perdida conmigo si crees que voy a dejarte en paz. Mañana están aquí los libros, los firmas, y se los damos para que vean que tienen que esmerarse y dejarte como nueva para que puedas seguir haciendo cosas importantes, hasta que un día te den el Nobel, y ellos puedan decir orgullosos, en su casa, al verte por la tele: "A ésa la curé yo". (*Marta mira a su madre con cariño, y Julia sonríe satisfecha*)<sup>85</sup>.

En efecto, la protagonista de la comedia lo pensó, lo planeó, lo realizó y, al final, lo consiguió. La reacción positiva de Marta, después del parlamento de Julia, evidencia y materializa que aquélla, con el paso del tiempo, empezó a contagiarse del amor a la vida, de la esperanza y del espíritu soñador y luchador encarnados y plasmados por su madre. Alonso de Santos lo subraya y resalta con un toque poético mediante la siguiente acotación. En ella, se detecta el sueño de la vida nueva que empieza a llenar los rincones de la habitación del hospital, lugar de la debilidad del ser humano:

Julia. Bueno, ¿y qué? Soñar es una de las pocas cosas que están a nuestro alcance en esta vida, ¿no? El tiempo dirá si tengo razón o no, y como para entonces ya no andaré por aquí dando guerras, me dará igual... ¡Qué calor! Voy a abrir, que entre un poco de aire fresco. (*Va hasta la ventana, la abre y mira hacia fuera. La sombra de los árboles se recorta dentro de la habitación*)<sup>86</sup>.

Así que, al final de la obra, Marta le pide a su madre, por tercera y última vez, el bloc para señalarle el resultado feliz del gran esfuerzo que ésta realizó y del profundo conflicto dramático con que encaraba a lo largo de esa condensa "hora de visita". Ahora, no sólo Julia y Marta vuelven a ser, de verdad, madre e hija, dándose muchas fuerzas la una a la otra, sino que, también, lo serán de la misma manera ésta y su hija Blanca:

*Marta le pide el bloc y el bolígrafo para escribir.*

Julia. ¿Qué...? Sí, espera un momento.

*Se lo alcanza y Marta escribe, mientras su madre sujeta el bloc y lee, escuchándose la voz grabada de Marta.*

Marta. (*Vos en off*). Reserva dos billetes para Londres. Mamá, cuando esté mejor, me voy contigo a ver a Blanca.

Julia. De acuerdo. Lo haré encantada...<sup>87</sup>

Al final de la comedia, se consigue, entonces, que haya entre los personajes una mutua comprensión, comunicación y solidaridad, las cuales que se trasladan, a su vez, al espectador-lector que la ve y lee. Lo muestra como sigue José Ramón Fernández:

Al final, Julia consigue ese aliento de vida en su hija: Marta vuelve a tener ganas de vivir. Julia ha sido la medicina. Como ella misma afirma en un momento de la obra: "la mejor medicina que hay en el mundo es tener a alguien que se lleve bien con la vida". Y se produce una rara solidaridad entre los personajes y el público, que desde el primer momento se había entregado a Mari Carrillo<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 33.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pág. 33.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pág. 45.

<sup>88</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., pág. 112.

Los telones de la comedia no caen a no ser por la lectura esperanzadora que hace Julia de un poema de *Buscando el sol* para su hija Marta, recién regresada nuevamente a la vida. Así se materializa un final feliz que sólo en muy pocas ocasiones haya sucedido en todo el teatro de Alonso de Santos<sup>89</sup>:

*Julia la abraza. Marta sonríe con cariño a su madre, que empieza a leerle el libro a su lado.*

"Dejamos a la noche  
ganar horas al día,  
llenando nuestra vida  
de negra oscuridad.  
Sumergidos en sombras  
los cuerpos se quedaron,  
los ojos se cerraron  
y el camino acabó.  
Ahora, como ciegos  
sin rumbo, caminamos,  
cogidos de las manos  
tras de la luz del sol."

*Madre e hija se cogen de la mano y se abrazan, dándose fuerzas la una a la otra. Entra la luz del sol filtrándose por la persiana inundando la escena, y se hace el oscuro*<sup>90</sup>.

Para terminar este apartado, vemos conveniente citar las siguientes palabras de Jaime Siles acerca de *Hora de visita*:

Teatro comunicable y transmisible, *Hora de visita* responde y corresponde al horizonte teatral de hoy: integra varias generaciones; hace partícipes de una experiencia bastante extendida y generalizada; permite compartir su perspectiva; y da cuenta de la cartografía de nuestro modo de vivir. Por todo ello gusta, aunque no se sabe si sólo eso es condición bastante<sup>91</sup>.

## VII. 5. Tiempo.

No encontramos referencias concretas dentro del texto de la comedia que nos indican exactamente el tiempo real de los acontecimientos. A pesar de esto, creemos que lo es el del estreno de la obra en 1994.

Por otra parte, la disposición del tiempo escénico dentro de *Hora de visita* se organiza de una forma lineal: la acción teatral va sucediendo mientras avanza la historia; todo tiene lugar durante la condensa "hora de visita" que hace Julia a su hija que estaba hospitalizada tras un intento frustrado de suicidio. Pocas han sido las indicaciones que

<sup>89</sup> Se parece, en esto, *Hora de visita* con *Fuera de quicio*, pues las dos obras terminaron felizmente con el logro de las metas por las cuales luchaban los personajes: aquí Julia y allí Antoñita y Rosa. No obstante, esto nunca quiere decir que el teatro de Alonso de Santos es de final cerrado y pesimista. En una sola ocasión, *Yonquis y yanquis*, sucedió este final con el fin de denunciar fuertemente el fracaso sociopolítico detectado durante la escritura de esta obra. Mientras que en la mayoría de las demás obras, sean del lapso 1975-1989 o sean del 90-2000, aunque los protagonistas no alcancen sus metas, siempre hay al final una invitación por parte del autor a la esperanza y la ilusión que no son ajenas de su espíritu y filosofía vitales. Muestra de esto, sólo por mencionar ejemplos relevantes, son *Bajarse al moro* y *Pares y Nines*, del lapso primero, y *Vis a vis en Hawái* y *Dígaselo con valium*, del segundo.

<sup>90</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 45.

<sup>91</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 201

mostraron el tiempo escénico de los sucesos, el que se desarrollaba durante el día. En la acotación inicial, dice Alonso de Santos: "*Hay una ventana por donde entra la luz del día*"<sup>92</sup>. Además, en la primera acotación asociada a la actuación de Julia, dice nuestro autor: "*Va hasta la ventana, abre la persiana y entra más luz en la habitación*"<sup>93</sup>.

Se mantiene, entonces, en esta comedia el canon aristotélico de la unidad de tiempo que siguió anteriormente Alonso de Santos en sus obras finiseculares como *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis*, *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai*. En todas estas obras, menos *Trampa para pájaros*, nuestro autor mostró las acciones teatrales dentro de muy determinadas, densas, concisas, reducidas horas. Resulta curioso decir que la obra que nos ocupa es la más concisa temporalmente entre las mencionadas: el título de la misma lo alude.

En el mismo sentido, Alonso de Santos —como lo destacamos en más de una ocasión— es uno de los dramaturgos de la generación de los años 80 y 90, muy influenciados por las técnicas cinematográficas y televisivas, que hacen permanente esfuerzo por romper las estructuras tradicionales de lugar y tiempo, que en algunos casos conduce al logro de una estructura dramática totalmente nueva, el neorrealismo. Sobre este sentido dice Wilfried Floeck las siguientes palabras:

Los autores [de la mencionada generación neorrealista de los años 80 y 90, entre los cuales figura el nombre de José Luis Alonso de Santos] intentan romper la contigüidad espacial y la sucesión temporal lineal lógica mediante la decoración de interiores simultánea, la ralentización y la aceleración, así como por medio del empleo de técnicas de montaje cinematográficas<sup>94</sup>.

Esta íntima familiarización por las citadas técnicas, que ya demostramos a lo largo de los seis capítulos anteriores, hizo que Alonso de Santos comenzara su comedia, rompiendo así las formas de contigüidad espacial y sucesión temporal lineal de los hechos a través de la siguiente acotación. En ella, configura, en primer lugar, el hospital como lugar de la debilidad y fragilidad del ser humano; presenta, en segundo lugar, el incidente desencadenante de la comedia —el momento en que llegó Marta al hospital tras su intento frustrado de suicidio—; y dibuja, en último lugar, la metáfora de la oscuridad en que está yaciendo la enferma, símbolo de su pérdida de la fe en la vida:

*Se oye la sirena de una ambulancia que se acerca y vemos su luz vibrante rasgando la oscuridad. Ingresan a una persona en urgencias de un hospital. Ruidos de puertas, la camilla en los pasillos, instrumental médico, la respiración mecánica y el aspirador. Desaparece la luz intermitente de la ambulancia y queda de nuevo todo en la oscuridad. El silencio es roto sólo por los latidos de un corazón. Al levantarse el telón se ve una habitación de hospital con dos camas separadas por un biombo: una vacía, y en la otra está Marta, mujer de unos cuarenta años*<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 11.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pág. 11.

<sup>94</sup> Wilfried Floeck, "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica.", en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, Alemania, 1995, pág. 36.

<sup>95</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 11.

Por otro lado, al igual de lo que ocurrió en *Trampa para pájaros* y en *La sombra del Tenorio*, debido a los frecuentes viajes al pasado, lejano o cercano, que hacía la memoria de Julia para recordar y evocar a ciertos pasajes, propios de sus trayectorias vital, personal y matrimonial y, además, a otros, propios de las de su hija Marta, fuimos testigos de una combinación y mezcla de tiempos diferentes:

1. Evocaciones a los recuerdos infantiles, propios de la trayectoria vital de Julia:

Julia. (*Peina a su hija lentamente, pasando el cepillo por su pelo*). Era [el padre de Julia] un poeta sentimental y humilde: una especie de santo al que siempre adoré. Tú apenas lo conociste. Murió cuando tú eras muy pequeña. Era viajante de comercio y estuvo toda su vida de un lado para otro. Cuando llegaba a casa de uno de sus viajes yo le estaba esperando siempre, aunque fuera a las tantas de la noche acurrucada en mi sillón... Él me cogía en sus brazos y me llevaba a mi cama. Y allí, por muy cansado que viniera del viaje, me leía los versos que había escrito para mí en los trenes y en las salas de espera de las estaciones. Era el regalo que me traía de cada viaje. Teníamos poco dinero y seguramente no podía permitirse otro. Nunca nadie en el mundo me hizo después un regalo mejor, hasta este libro tuyo, ¿comprendes?<sup>96</sup>

2. Evocaciones a los recuerdos, propios de la trayectoria matrimonial de Julia:

Julia. Buena persona era [su marido] buena persona, pero aburrido como él solo. Para ir a dar una vuelta tenía un sentido literal: dábamos la vuelta a la manzana, y para casa. Pareceríamos los centinelas del edificio, ahí alrededor, con el mosquetón... Y lo más que conseguía sacarle era alguna divertidísima conversación sobre el tiempo: "A lo mejor llueve hoy un poco. Hay nubes. Una, dos..., cuatro. Cuatro nubes hay". ¡Un plomo, el pobre! De las películas de la tele sólo le gustaban las de indios. En las demás se dormía a la mitad, y luego se despertaba y decía: (*Se sienta en una silla, imitándolo*). "No valen nada, siempre ponen las mismas". (*Se levanta*). Y entonces yo le decía: "Pues apágalas y vamos a salir un rato a ver si siguen las calles puestas". Y entonces él estaba cansadísimo, y no le apetecía. (*Se sienta de nuevo, imitándolo*). "Como ya estoy en zapatillas..." Fue lo primero que tiré cuando murió: sus zapatillas de cuadros<sup>97</sup>.

3. Evocaciones a los recuerdos infantiles, propios de la trayectoria vital de Marta:

Julia. Para mí, tengas los años que tengas, seguirás siendo siempre mi pequeña. Cuando te miro aún te veo con las dos trenzas preciosas que te hacía para ir al colegio, y con tu primera cartera, aquélla de cuadros tan bonita que te trajeron los Reyes. Recuerdo cuando te cogía en brazos para dormirte que no había forma de meterte en la cuna de trasto que eras. Y yo paseo va, paseo viene, contigo en brazos, partiéndome la espalda y cantándote canciones muy bajito, al oído. Te gustaba que te cantar para dormir... (*Julia mira a lo lejos, en busca del recuerdo, y canta una nana*).

"La luna tiende en el cielo  
su largo velo, blanco y azul,  
pero no tiene una cuna, leré,  
como esa cuna, leré,  
que tienes tú.  
Ay la luna, la luna, la luna,  
como la del niño no hay cuna ninguna.  
Ay el río, ay el río, ay el río,  
el río y la luna en los ojos del niño..."

(*Se acerca a su hija y le acaricia con ternura*).<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Ibid., pág. 43.

<sup>97</sup> Ibid., págs. 21-22.

<sup>98</sup> Ibid., pág. 15.

4. Evocaciones a los recuerdos, propios de la trayectoria matrimonial de Marta. En la muestra que presentaremos a continuación, se nota el evidente paralelismo entre las dos trayectorias matrimoniales de madre e hija:

Julia. Si eran simpáticos [el marido de Marta y el de Julia] alguna vez era con alguien de fuera. En casa, a quejarse por todo: "La comida está fría", "Esta camisa me está larga de mangas", "El filete está soso...", cuando los que estaban sosos y bien sosos eran ellos. Pero mira, en algo no tengo más remedio que valorar a Joaquín más que a tu padre que en paz descanse: él, al menos, ha tenido el valor de romper con lo que le estaba haciendo desgraciado. ¿Te molesta que piense así? Pues lo siento mucho. Esta vez estoy de acuerdo con él. Tal vez la única. Ha tenido la decisión de acabar con el infierno de tu casa. Sólo faltaba Lucifer, con su tenedor, refrescándose en la ducha<sup>99</sup>.

5. Evocaciones a los recuerdos, propios de las dos biografías de madre e hija:

Julia. (*Se acerca a la cama de su hija y se sienta en ella*). Era [marido de Julia y padre de Marta] un pesado de aquí te espero. Y con un sentido del humor que cuando alguien le contaba un chiste luego había que explicárselo. Y cuando lo entendía, a la media hora o así, decía: "¡Ah!, ya..." (*Gestos de contrariedad de Marta*). ¿Qué pasa? ¿No te gusta que me meta con tu padre? Claro, tú te acuerdas de cuando te montaba de pequeña en sus rodillas y te llevaba a caballito. (*Canta Julia, haciendo gestos infantiles*).

"El cocherito, leré,  
me dijo anoche, leré,  
que sí quería, leré.  
montar en coche, leré..."

(*Termina la canción y se vuelve hacia su hija*)<sup>100</sup>.

En consecuencia, el denominador común de todos estos viajes temporales y, además, estos recuerdos correspondientes a Julia y Marta ha sido resaltar la marginación afectiva, sentimental, social y humana que sufrían y padecían por igual las dos mujeres. Es necesario mencionar, también, los fines claramente humorísticos que, de un lado, pretendieron caracterizar el diálogo de la protagonista y, de otro, suavizar la carga dramática de lo evocado y recordado. Dice Jaime Siles:

*Hora de visita* tiene momentos próximos a la geografía de la farsa; instantes que recuerdan a los music-hall; parlamentos de tragicomedia y, sobre todo, el siempre imprevisto aroma de la vida, la cómplice comunidad de los recuerdos, el idioma del más humano afecto y el lenguaje de un variopinto humor. Son muchas cosas las que unifica *Hora de visita*, una comedia en desarrollo que cruza una escalera de color. La voz, la palabra, el gesto y la acción son rasgos importantes. Alonso de Santos los dispone aquí en una bien distribuida y ordenada relación<sup>101</sup>.

Para terminar este apartado del tiempo, veamos cómo la protagonista marginada de la comedia, refiriéndose al intento de suicidio de su hija Marta, lo cuenta, mezclado así con otros recuerdos y, también, envuelto con un humor inteligente:

Julia. Y tú también te podías haber tomado las pastillas esas con agua, o con coca-cola. Pues no, con lejía, para hacerte todo el daño que podías. Y te sabría fatal además. ¡Lejía! Por lo menos te habrás quedado limpia por dentro. (*Julia coge una silla y se sienta junto a la cama de su hija*). A quién de la familia habrás salido tú, para gustarte

<sup>99</sup> Ibid., págs. 17-18.

<sup>100</sup> Ibid., pág. 21.

<sup>101</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 201.

tanto la limpieza. Si acaso a mi hermana Carmela, la de Ávila, que está siempre dale que te pego con la plata, para que brille. El otro día fui a verla, y en vez de darme un beso me dio un trapo, ella cogió otro y me tuvo allí hasta que me volví al día siguiente, sacando brillo. Unas agujetas me salieron... Se me pusieron los dedos hinchados como morcillas de Burgos, o de Extremadura, porque en España hay cerdos en muchos sitios. A propósito de cerdos, a tu marido es al que tenías que haberle dado lejía, bien mezcladita en vino blanco al comer, con un poquito de gaseosa para quitarle el sabor. (*Gesto de Marta de desaprobación. Julia se levanta y se va hacia la mesilla*). Ya, que le tengo manía. Tú dirás. Por su culpa casi me quedo sin hija. Te podías haber puesto unas rodajitas de limón y unos cubitos de hielo, para que pasase mejor: lejía "on the rocks"<sup>102</sup>.

## VII. 6. Espacio.

La concisión del tiempo de esta "hora de visita" se puede aplicar, también, al espacio de la misma. En otras palabras, si el tiempo de esta comedia se distinguió de los de las otras seis piezas anteriormente estudiadas por su reducimiento, el espacio de la misma no mostró la clara prolijidad que vimos en los de las demás obras finiseculares de Alonso de Santos. Como siempre, presentaremos la organización espacial, poniendo de manifiesto, entre corchetes, las funciones que desempeña dentro de la comedia:

*Al levantarse el telón se ve una habitación de hospital [tipo, finalidad y lugar de conflicto] con dos camas separadas por un biombo: una vacía, y en la otra está Marta [ambiente]. Hay una ventana por donde entra la luz del día, una puerta que da al pasillo, otra que conduce al lavabo y la de un armario empotrado [ambiente, atmósfera y espacios aludidos]. Junto a la ventana hay dos sillones y una mesa con algunas revistas encima [ambiente]*<sup>103</sup>.

Como se puede ver en estos corchetes, la organización espacial de esta comedia muestra el tipo del espacio; su finalidad —es el lugar de la realización de la visita de la madre a su hija hospitalizada y, también, es el lugar del conflicto—; su atmósfera; los elementos que singularizan y detallan su ambiente como por ejemplo el mobiliario; y los espacios aludidos.

El espacio de la obra es, pues, único que se repite a lo largo de las cinco escenas que la constituyen. Así se cumple, también, en esta obra —junto a la unidad de acción y tiempo a que hemos aludido antes— la de lugar. En este mismo sentido, se parece esta obra con *Trampa para pájaros*, *La sombra del Tenorio*, *Vis a vis en Hawai* y *Dígaselo con valium* que guardaron, asimismo, un único lugar en el que transcurrieron todos sus acontecimientos. En resumen, podemos decir que en estas cinco obras en conjunto se consigue la primera de las dos posibilidades narrativas de la comedia contemporánea: el espacio como determinante para la acción.

En el mismo sentido, este espacio, como se ha señalado arriba, resultó ser único, interior y, además, semi-cerrado, porque la referida ventana permite la entrada del sol dentro de la habitación. Este espacio nos da una imagen nítida de la situación de Marta

<sup>102</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., págs. 18-19.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pág. 11.

que subyace en una cama dentro de una habitación de hospital, lugar de su sufrimiento, en especial, y de la debilidad y fragilidad de los seres humanos, en general.

Asimismo, el hospital, como espacio de la acción de la obra, es el lugar en donde aflora la muerte y muestra su cara desagradable. No en vano, pues, que Marta intentó suicidarse; que su padre supuestamente se suicidó; que su madre se ve condenada social y humanamente a una muerte anticipada; y que la compañera de habitación se tomó por equivocación unas setas venenosas. Si la cárcel en las obras finiseculares de Alonso de Santos, que ya estudiamos antes, guardaba un cometido existencialista que nos permitió pensar y reflexionar sobre el hombre, el hospital, aquí en esta obra, jugaba la misma función al ser un no-lugar donde todo es caducado y desprotegido. Este mismo entender lo muestra con las siguientes palabras J. L. Castro González:

También la muerte, por razones obvias, arroja a los personajes de la comedia de Alonso de Santos. Marta ha intentado suicidarse; Julia, desde un punto de vista social, está muerta; el marido de ésta posiblemente se suicidó; la compañera de habitación se ha tomado unas setas venenosas. El hospital, en Alonso de Santos, permite reflexionar sobre el hombre —más allá de la anécdota concreta que se dramatiza— presentándolo en un contexto donde se visualice caduco y desprotegido. Es un espacio vacío, un no-lugar, "donde la interacción humana queda reducida a la mínima expresión"<sup>104</sup>.

La semioscuridad que el autor figuró, al inicio de obra, de la habitación en que está Marta —lo cual simboliza su pérdida de la fe en la vida—, contrasta vivamente con el espíritu esperanzador y soñador que encarna Julia que, una vez aparecida sobre el escenario, tendió a demostrarlo y evidenciarlo a través de dejar paso a la entrada de la luz del sol. Destaca la acotación: "*Julia va hasta la ventana, abre la persiana y entra más luz en la habitación*"<sup>105</sup>. Según las siguientes palabras de J. L. Castro González: "La trama de *Hora de visita* se fundamenta sobre una antítesis: la muerte frente a la vida. En este punto entronca con la filosofía existencialista"<sup>106</sup>.

No obstante, a mediados de la comedia, Marta empezó progresivamente a cambiar su actitud rechazadora de la vida donde se dejó contagiar del sueño, de la esperanza y, sobre todo, del merece la pena vivirse de su madre quien, según esta acotación, "*va hasta la ventana, la abre y mira hacia fuera. La sombra de los árboles se recorta dentro de la habitación*"<sup>107</sup>. Al final de la comedia, la fatalidad de la muerte se desaparece ante la entrada de la luz del sol que ahora inunda la habitación y la hija vuelve a aferrarse de la vida exactamente como lo escribió en su poemario: *Buscando el sol*. Sobre este mismo sentido, dice J. L. Castro González lo siguiente:

---

<sup>104</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 40.

<sup>105</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 11.

<sup>106</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 40.

<sup>107</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 33.

En *Hora de visita*, desde la habitación del hospital, también se señala a un exterior aludido mediante las siluetas de unos árboles que se ubican en el jardín, como espacio de la felicidad añorada. Y el poemario de Marta se llama *Buscando el sol*. [...] El vallisoletano soluciona el conflicto de una forma dulce, al no permitir que asome la fatalidad de la muerte: la luz del sol llegará a la habitación, tanto para la madre como para la hija. A lo largo de la obra, la luz va cambiando. En la primera acotación, es la "luz vibrante" de una ambulancia que contrasta con la oscuridad en un marco angustiosamente ruidoso. En tal contexto, "los latidos de un corazón" son empujados y, haciendo el silogismo pertinente, el hombre aparece reducido en su insignificancia. Es un rasgo existencial de la comedia. Si acudimos al final del texto, encontraremos un abrazo entre la madre y la hija bajo una luz del sol que se filtra por la persiana y que inunda la escena. La madre ha conseguido la rendición que buscaba<sup>108</sup>.

Ahora, volvamos a analizar las singularidades del espacio de esta obra. Al igual que el ambiente inicial de *Vis a vis en Hawai*, el de *Hora de visita* se vio modificado por otros elementos que caracterizarían su estado original. Así que, como Mario, Julia distribuyó el espacio de la comedia a su antojo, convirtiendo la semi-oscura y fría habitación del hospital en un lugar más acogedor. En la acotación inicial de la comedia se muestran, durante la configuración de Julia, los nuevos elementos que singularizarán el estado original de la habitación y le dotarán de toques más vitales y hogareños. En esta misma acotación, se nota una evidente contrariedad entre la actuación fría y rutinaria de la enfermera del hospital, que baja la persiana de la ventana, y el sentido materno y esperanzador de Julia, que automáticamente la abre. Dice Alonso de Santos:

*Entra una enfermera, retira el biombo que separa las camas y se acerca a Marta para revisarle el suero y ponerle el termómetro. Baja un poco la persiana de la ventana y sale. Unos segundos después entra en la habitación Julia, Madre de Marta. [...]. Trae un ramo de flores y un paquete en las manos. Se acerca despacio a su hija y la besa con dulzura. [...]. Va hasta la ventana, abre la persiana y entra más luz en la habitación. Deja las flores encima de la mesa y rompe el papel que envuelve el paquete que ha traído<sup>109</sup>.*

Este último sentido —la modificación del ambiente— nos lleva a abordar la cuestión de naturalismo/realismo del espacio de la obra. En efecto, lo que acabamos de señalar demuestra que el espacio de *Hora de visita* se alejó en total de todo naturalismo fotográfico al presentarse menos figurativo para nosotros, porque quedaban elementos ocultos que no se mostraron en su acotación principal. Así que muchos de los elementos que constituyen el espacio escénico de la obra se revelaron posteriormente gracias al desarrollo de la acción teatral y a la actuación de los propios personajes. Muestra de esto, retomamos las siguientes acotaciones, asociadas en su mayoría a los movimientos y acciones de Julia y, en pocas ocasiones, a los de Marta también:

*"Va hacia la mesa, coge un jarrón, entra en el lavabo y lo llena de agua", "Sale y pone en el jarrón las flores que ha traído", "Va hacia el armario y lo abre", "Julia deja la chaqueta dentro del armario, saca unos zapatos más cómodos y se los cambia por los que trae puestos", "Marta pide a su madre, con gestos, el bloc y el lápiz que hay en la mesilla, para decirle algo", "Julia se lo alcanza. Lee lo que Marta escribe al tiempo*

<sup>108</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., pág. 41.

<sup>109</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 11.



*que se oye grabada la voz de la hija, como si fuera su pensamiento", "Julia se sirve un vaso de agua", "Va hacia un cuadro que hay en la pared y se mira en su cristal, arreglándose el pelo", "Marta le señala el lugar donde está el mando automático. Julia lo coge y lo observa", "Va hacia el timbre que hay en la cabecera de la cama", "Va hacia el armario, saca la bata y las zapatillas de su hija y la ayuda a ponérselas. Marta se incorpora y camina sujeta al brazo de su madre. Con la otra mano lleva la barra con ruedas del suero", "Saca unos kleenex de una caja que hay en la mesilla y los tira por los aires", "Busca en el cajón de la mesilla y descubre una caja de bombones", "Va hacia la papelería y tira los envoltorios de los bombones", "Julia guarda la caja de bombones en el armario", "Julia coge el cepillo de la mesilla y se acerca a peinar a su hija"<sup>110</sup>.*

Como se muestra arriba, son muchos de los elementos que constituyen el espacio escénico de la obra que no se presentaron en la acotación principal. Podemos decir que esto se debe a la concisión, reducimiento y no prolijidad de la descripción inicial y, sobre todo, a la tendencia de Alonso de Santos a la forma de representación realista. No obstante, el constante empleo de las técnicas de montaje televisivas y cinematográficas, muy familiarizados por Alonso nuestro, hizo que el toque realista del espacio entrase en los cauces del neorrealismo, tan notado en todas las finiseculares obras alonsosantianas. Así, en el largo diálogo de Julia, se evocaron niveles del recuerdo y del sueño que se combinaron con la realidad de la visita que hace a su hija hospitalizada. La verdad es que han sido muchas las muestras que lo demuestran. Para no repetirlas, se pueden repasar los ejemplos que ya mencionamos en el anterior apartado del tiempo, en el que dividimos en cinco puntos las evocaciones de Julia a los recuerdos propios de las trayectorias vitales, personales y matrimoniales de su hija y de sí misma.

## VII. 7. Personajes.

Como se ha señalado anteriormente, *Hora de visita* sigue la misma línea de otras obras finiseculares como *Trampa para pájaros*, *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai* en las que se consiguió la más absoluta economía en sus medios económicos: espacio único y reducido elenco de personajes. Fueron tres los personajes de esta comedia; dos principales (Julia y Marta) y uno secundario (La enfermera del hospital).

La enfermera, al igual que los personajes-tipo, que ya tratamos antes, aparece sobre las tablas del escenario solamente para servir de un puente para el desarrollo de la acción y, en ocasiones, para contrastar, según dice Jaime Siles, "con su verticalidad" con "el fraseo y movilidad"<sup>111</sup> de la madre de Marta. Las pocas intervenciones de la enfermera, combinadas con los gestos, movimientos, sacudidas de la cabeza o las manos, lágrimas, sonrisas o miradas de los ojos de Marta, convirtieron el largo monólogo de la protagonista marginada en un diálogo.

<sup>110</sup> Ibid., págs. 13-13-13-13-17-17-19-23-24-25-29-40-41-41-41-43.

<sup>111</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 200.

## VII. 7. 1. Julia.

*Hora de visita* es Julia. La obra se basa principalmente en este personaje y éste, a su vez, en una gran actriz de la categoría de Mari Carrillo. Sobre este sentido, en especial, y sobre las características de la obra, en general, dice Jaime Siles lo siguiente:

*Hora de visita* tiene hallazgos y también aciertos, pero su arquitectura parece desleída como no terminada, abierta y sin esa unidad definitiva que es el arte y toda obra teatral. Mari Carrillo es la máxima intérprete de esta obra, y ella es también la obra en sí<sup>112</sup>.

Alonso de Santos configuró a Julia, en su primera aparición sobre las tablas del escenario, de una manera significativa que, pese a la concisión de palabras, contiene muchos mensajes latentes: "*Unos segundos después entra en la habitación Julia, madre de Marta, de unos sesenta y cinco años. Viste de forma elegante y moderna para su edad*"<sup>113</sup>. Esta clara vitalidad y este espíritu tan moderno, poco esperables en una mujer de su edad, los traduce la propia Julia cuando hablaba, de una forma humorística, con su hija sobre los años que tiene. Dice la protagonista de la obra:

Julia. Ya. Ya sé lo que estás pensando. ¿Qué tiene de malo mi edad, a ver? Tú crees que a los sesenta y tres años las señoras no deben andar por ahí haciendo tonterías...

*Marta le corrige la edad con un movimiento de las manos.*

¿Qué? Bueno, pues sesenta y cuatro como mucho, y no te pongas tan desagradable. Recién cumplidos, en abril de hace dos años...

*Gesto negativo de Marta.*

¿Ah, no? A ver si vas a saber tú mejor que yo los años que tengo. Si me quito cuatro, como hace todo el mundo, se quedan en cincuenta y ocho. Los que aparento. (*Va hasta un cuadro que hay en la pared y se mira en su cristal, arreglándose el pelo. Marta la observa fijamente*). ¿Qué miras, si puede saberse? ¡Y aunque tuviera ochenta! ¡Qué frase tan espantosa ésa de: "A tu edad no se puede esto" o "A tu edad no se puede lo otro..."! ¿Pues sabes lo que te digo? Cuando tenía treinta años era mucho más vieja que ahora. Era como eres tú, y ahora soy como tu hija Blanca; ésa es la diferencia<sup>114</sup>.

Esta es, pues, Julia, que lucha contra la marginación de los años y que no quiere resignarse a la muerte anticipada a la que obliga mucha gente, incluida su propia hija. La protagonista de la comedia se rebela contra su insoportable condición y así trata de explicárselo a su hija hospitalizada:

Julia. A mí me gustaría que me dijeras qué es lo que tú crees que hay para la gente que como yo tiene sesenta y algún años, y se encuentra en plena forma. ¿Qué hago con lo que me queda de vida? ¿Eh...? ¿Me matriculo en un cursillo nocturno para abuelas resignadas a hacer baberos de ganchillo? Sí, ya sé que existen otras cosas en la vida pero es que son aburridísimas, y yo si me aburro me muero. [...]. El mundo está hecho fatal, ésa es otra de las cosas que se aprenden con los años. Es sólo para los de mediana edad. Los demás somos materia sobrante: aspirantes a personas como los niños y los jóvenes, o bocas inútiles que ya no estamos en época de ganar dinero, que es lo único que importa hoy día<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> Ibid., págs. 201-202.

<sup>113</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 11.

<sup>114</sup> Ibid., págs. 22-23.

<sup>115</sup> Ibid., págs. 23-24.

En efecto, esta mujer sesentona, que está sufriendo humanamente la marginación de los años, padecía a lo largo de todas sus trayectorias vital, personal y, además, matrimonial otros tipos de marginación —afectiva y sentimental— y conflictos sociales y situacionales, generados principalmente de su lucha constante contra su entorno, las leyes y costumbres vigentes de su comunidad, los cuales la hicieron víctima de los continuos y fuertes reproches y recriminaciones de sus padres, de su marido, de su hija y del esposo de ésta. A pesar de todo, Julia se dota de un espíritu esperanzador y de una envidiable voluntad de vivir y de aferrarse a la vida, sean cuales sean, las adversidades y los obstáculos que se ponen en su camino:

Julia. ¡Si subieras la cantidad de cosas que se me han pasado por la cabeza! Y más después de lo que estoy aprendiendo con Miguel. (*Marta mira a su madre con extrañeza, mientras Julia se sienta en la cama vacía*). No te quejes, que fuiste tú la que me mandaste al psiquiatra. Ah, ¿y sabes una cosa que no te he contado? Miguel me paga. Sí, sí. No pongas esa cara. A mí no sólo no me cuesta nada ir al psiquiatra; yo cobro por ir. Se le ha ido la enfermera de vacaciones una temporada y yo le ayudo a hacer las citas y organizar las sesiones. Es un trabajo interesantísimo. Estoy conociendo allí a gente majísima. Los raros. Vamos, los que mandan sus familias porque están mejor que ellos. A mí desde luego me ha ayudado mucho. [...]. Yo no tengo la suerte de saber hacer nada así de bonito, pero me meto en todo lo que puedo. Ya ves ahora con Miguel. Y me pienso matricular en la Universidad a Distancia, en Psicología, para aprender esas cosas raras que nos pasan por dentro... Como estudié Filosofía y Letras de joven, me convalidan algunas. Y luego Miguel me ha dicho que me ayuda... ¿No te lo crees? Pues dentro de unos años vendrás a mi consulta, ya lo verás. (*Marta le indica que de ella se cree cualquier cosa*)<sup>116</sup>.

Este último sentido destaca lo que, en muchas ocasiones, intentamos resaltar acerca de la mezcla de arte y realidad en la obra. Tanto Julia como la gran actriz que la protagoniza, Mari Carrillo, luchan como unas leonas feroces para hacer tareas y no se resignan a los años que tienen. Sobre este entender dice Soledad Frías lo siguiente:

Al dramaturgo le complace la mezcla de arte y realidad que late en *Hora de visita*, estrenada el jueves en Baracaldo. "Los años no impiden a un ser humano realizar una tarea. Mari Carrillo no se ha resignado y está luchando como una leona", asegura Alonso de Santos<sup>117</sup>.

A lo largo de la obra, Julia, pese a sus años, se comportaba de una forma jovial y sorprendente para su hija: cantaba, bailaba e incluso hacía gimnasia. La protagonista llegó hasta el grado de pensar, si quiere, en tener hijos a pesar de la edad que tiene. En esto se compara, no con su hija, sino con su nieta:

Julia. Nos parecemos mi nieta y yo hasta físicamente. Lo único que puede hacer ella y yo no, es quedarse embarazada. Pero ahora con los niños probeta la edad no importa ni para eso. Te cogen una cosa de aquí y otra de allá, sacan la parte masculina de un banco donde la guardan, lo juntan, lo baten bien batido y lo dejan al baño María en un frasco para que esponje. Y a los nueve meses otro pasmado más que viene a este mundo a dar la lata. Así que si me da la gana puedo hasta tener hijos<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> Ibid., págs. 28-32-33.

<sup>117</sup> Soledad Frías, "Humor, poesía y realismo. Alonso de Santos dirige su obra *Hora de visita*", *El Mundo*, el 9 de julio de 1994, pág. web cit.

<sup>118</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 23.

En efecto, la clara vitalidad, el espíritu esperanzador, el matiz moderno y la rabiosa voluntad de vivir que distinguían a la madre de Marta se hermanaron con otra arma muy eficaz, la sonrisa. La protagonista de la comedia no cesaba de soltar chistes sobre cualquier cosa. En resumen, Julia se burlaba de todo lo que se cruzaba en su camino, veían sus ojos o incluso todo lo que venía recordando o evocando. Detrás de este personaje, entablaba Alonso de Santos con su público una relación comunicativa, basada en su intento de gratificarle y presentarle un contenido serio, pero envuelto con la sonrisa. Según estas palabras de Soledad Frías:

José Luis Alonso de Santos tiene muy claro que el público es la única razón de ser del trabajo teatral. "No se lleva a la gente al teatro para decirle cómo tiene que ser. Vamos a gratificar al público, no amargarle la vida. Yo escribo para gente parecida a mí", señala. Dentro de los parámetros del humor en *Hora de visita* caben chistes sobre errores médicos, sobre el suicidio, la vejez y el matrimonio<sup>119</sup>.

A lo largo de nuestro estudio de la comedia, hemos venido mencionando varios ejemplos que demuestran el sentido humorístico del que gozaba Julia y su original capacidad de mantener la sonrisa del espectador-lector. Ya hemos citado muestras de su burla de la vejez; del intento de suicidio de su hija; de su esposo; y del de Marta. Ahora, vamos a destacar los chistes que decía Julia sobre los errores médicos. Entre los muchos ejemplos sobre este asunto tomamos como botón de muestra el siguiente:

Julia. (*Va hacia la mesa, coge un jarrón, entra en el lavabo y lo llena de agua. Desde dentro*). Cuando yo estaba en el hospital por lo de la vesícula, metieron a un señor mayor en el quirófano para operarle de un pie. Tenía eso que es como una planta de patata..., pólipos, o papilomas... (*Sale y pone en el jarrón las flores que ha traído*). La familia se quedó tranquilamente esperando, pasa el tiempo y nada. Tres horas por lo menos allí. Y no les habían dicho que lo del pie fuera algo tan complicado. Total, que ya por fin se abren las puertas y sacan a uno con la cabeza vendada, que parecía una momia. "Éste no es nuestro padre", dicen ellos. "Sí, es su padre aunque no lo reconozcan por las vendas. Se nos ha caído al pasarlo a la mesa de operaciones y se ha roto la cabeza". Y el pie, ni se lo habían tocado. (*Va hacia el armario y lo abre*). O el albañil que se cayó de un andamio y le quedó el brazo izquierdo torcido para dentro, y al terminar la operación le enseñó el médico a la familia, muy orgulloso, lo bien que le había quedado el derecho. Hay mil cosas de éstos todos los días: tijeras que se olvidan dentro y luego pinchan al sentarse, o vas a que te quiten unas hemorroides y te hacen un cambio de sexo<sup>120</sup>.

En efecto, en *Hora de visita*, Alonso de Santos nos ha hecho ver y descubrir a un personaje que ha sido, de verdad, una mina de sentimientos y que, pese a las desgracias que sufre y a los diferentes tipos de la marginación que padece, no le hemos visto nunca jamás rendido. Todas las estrategias y armas que tiene este personaje las ha puesto al servicio de una meta principal, un difícil reto: querer recuperar a su única hija que perdió su fe en la vida. Sobre este sentido y sobre la hondura y la capacidad creativa de Alonso de Santos, destaca José Ramón Fernández las siguientes palabras:

<sup>119</sup> Soledad Frías, "Humor, poesía y realismo. Alonso de Santos dirige su obra *Hora de visita*", *El Mundo*, el 9 de julio de 1994, pág. web cit.

<sup>120</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág. 13.

Ya lo hemos dicho: en una obra en la que se supone que la creatividad del autor debe de estar más limitada, vemos a un hondo Alonso de Santos. En un espacio donde encontramos nuestra medida, nuestra frágil calidad de seres humanos, en los hospitales, el lugar del dolor y la tristeza; allí pone Alonso de Santos a un personaje con una rabiosa voluntad de vivir a pesar de todas las desgracias, un personaje que no se rinde y que para no rendirse utiliza un arma tan pequeñita y resistente como la sonrisa. En esta Julia hay mucho del alma de su autor, tal vez por eso enamora. Alonso de Santos enfrenta a Julia a un reto: recuperar a su hija, grave y sin habla en el hospital. Entra en la batalla desde la comedia<sup>121</sup>.

### VII. 7. 2. Marta.

Este personaje no es menos importante que el de Julia. Marta la encarnó Teresa Hurtado, hija en realidad y ficción de Mari Carrillo. Es un papel difícil ya que es mudo, y en esto mismo radica su gran importancia. A veces, los silencios pueden ser más elocuentes, acaparando así los focos de atención de las personas que hablan. Según estas palabras de Eduardo Haro Tecglen:

En esta obra resulta que, bajo este brillo justo para una gran actriz, puede quedar mejor su hija, Teresa Hurtado, en un papel mudo. [...]. El divismo de Mari Carrillo, justificado por el suceso de su primera despedida del teatro, la devora. Pero el cansancio y la desesperación de Teresa Hurtado revela la realidad que se siente, el deseo de decirle: "¡Déjela usted en paz, señora!"<sup>122</sup>.

Al saberse abandonada por su marido, Marta decidió suicidarse tragando unas pastillas ingeridas con lejía, lo cual causó el abrasamiento de su garganta. Por esto se encuentra muy obligada a no hablar durante varios días, utilizando gestos, movimientos, lágrimas o, a veces, sonrisas para así comunicarse con su madre que vino a verla en el hospital durante la "hora de visita". Dice la protagonista:

Julia. Ya te lo traeré [un libro] para que lo leas, o mejor te lo leeré yo, ahora que tenemos tiempo de sobra para hablar las dos. Bueno, ya sé que aquí la única que habla soy yo. Ya hablarás tú. Estoy dispuesta a escucharte tanto como tú me escuches a mí estos días. Además, yo te oigo perfectamente aunque no hables. Leo tus pensamientos. Para eso soy tu madre<sup>123</sup>.

Alonso de Santos presenta de la siguiente forma a Marta: *"Al levantarse el telón se ve una habitación de hospital con dos camas separadas por un biombo: una vacía, y en la otra está Marta, mujer de unos cuarenta años. Tiene el suero puesto y su cara demarcada indica un estado de cierta gravedad"*<sup>124</sup>.

El íntimo deseo de Marta de no querer vivir se traduce metafóricamente por la semioscuridad de la habitación en que está, y la fragilidad humana, debilidad, dolor y tristeza que sufre durante la acción teatral de la obra los plasma vivamente el hospital en que subyace. Estos indicios evidentes de la única verdad del mundo, la muerte, se encuentran muy cuestionados ante la llegada de la otra cara esperanzadora, sonriente, entusiasta, dinámica y jovial de Julia, que representa así la antítesis, la vida.

<sup>121</sup> José Ramón Fernández, "Un inquietante rey de la comedia", op. cit., págs. 110-111.

<sup>122</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Hora de visita: Tal vez no", *El País*, el 30 de octubre de 1995, pág. web cit.

<sup>123</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág.42.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pág. 11.

En *Hora de visita*, Julia se muestra paradójicamente más joven que su hija. Pero las dos en común resultaron ser sufridoras, marginadas y víctimas o por sus respectivos maridos o por otras causas. En efecto, las fuerzas de resistencia, las capacidades de encararse con las desgracias y, además, la voluntad de vivir son más presentes en Julia y esto mismo es lo que le llevó a querer trasmitirlas e ingerirlas simbólicamente en su hija hospitalizada. En la siguiente cita, intentaremos retomar y recoger las famosas frases que Julia dijo a su hija para resembrar en ella la fe en la vida:

"La mejor medicina que hay en el mundo es tener cerca de alguien que se lleve bien con la vida"; "Si sonríes diez veces más te quitan el suero ese tan molesto"; "Cuando estés bien sal a la calle y mira a la gente. Eso te curará de todos los males"; "Aunque este mundo esté lleno de egoístas, hay millones de personas que se levantan cada día y se ponen a hacer cosas para los demás"; "Soñar es una de las pocas cosas que están a nuestro alcance en esta vida, ¿no?"<sup>125</sup>

Según su madre, Marta creció de pronto sin poder disfrutar de su vida. Como su inocente infancia huyó antes de ella, su propia vida ya estaba a punto de perderse por una locura, y, por mismo, se encuentra en el hospital. Así, Julia se lo lamenta al recordar pasajes de la vida de su hija, revelándonoslo de una forma bastante expresiva:

Julia. A ti también te gustaba mucho cantar. De pequeña cantabas estupendamente. Mi madre siempre decía: "Esa niña tiene música en la voz". Luego dejaste de cantar, como dejaste tantas otras cosas. ¿Qué ha pasado de pronto que has crecido tanto? ¿Qué haces metida en esta cama, tú, mi niña?<sup>126</sup>

La infeliz Marta es poeta. Poco antes de su intento frustrado de suicidio escribió un poemario titulado: *Buscando el sol*. Es un libro lleno de esperanza y amor a la vida. Juntamente con su madre, Marta estaba esperando ansiosamente que sus poemas vieran la luz. Paradójicamente, éstos aparecieron en las librerías cuando su autora ya perdió la fe en sí misma, así como las ganas de vivir. A lo largo de toda la obra, Julia intentaba leerle a su hija uno poema esperanzador de este libro, pero ésta siempre se lo negaba. Al final de la comedia, Julia sí lo consigue al ver que su hija Marta comenzó a regresar nuevamente a la vida. Refiriéndose a la genialidad de Marta y sembrando en ella las semillas de la esperanza y vitalidad, dice la madre:

Julia. Tú tienes, además, la suerte de saber escribir. (*Gesto de Marta negándolo. Julia coge el libro de la mesilla*). Te pongas como te pongas, sabes. ¿O esto se ha escrito solo? Es un don, como el que tiene los ojos azules, y no tienes derecho a tirarlo por la ventana con tu actitud negativa ante la vida<sup>127</sup>.

Antes, Marta y su madre no se comunicaban bien y, por tanto, se deterioraron sus relaciones afectivas. Esta "hora de visita" fue una oportunidad ejemplar para que madre e hija se acercaran mutuamente. No obstante, parece que la historia se repite porque lo que pasó entre Julia y Marta volvió a ocurrir entre ésta y su hija Blanca. Sus relaciones afectivas se empeoraron al máximo puesto que Marta defendía sus ideologías y creencias sin poder entender las de su hija. El resultado fue, pues, que Blanca se aleja

<sup>125</sup> Ibid., págs. 27-30-32-32-33.

<sup>126</sup> Ibid., pág. 15.

<sup>127</sup> Ibid., pág. 32.

literalmente de la casa de su madre como se alejan simbólicamente ésta y Julia, aunque viven bajo el mismo techo.

En resumen, esta obra muestra tres generaciones de mujeres —abuela, madre e hija— sin mínimas posibilidades de convivir por la falta de comunicación resultante entre ellas. Sobre el claro empeoramiento y deterioro en la relación de Marta y Blanca y, además, su mutua incomunicación, la abuela revela así las siguientes distorsiones:

Julia. Has estado reprochándole siempre las locuras que hacía y ahora haces tú una que vale por todas las suyas juntas. Cómo te pusiste por lo de Inglaterra. Como una fiera: "Qué va a hacer esta hija allí sola". Y después, cuando te enteras de que no vive tan sola te pones... como dos fieras. (*Marta cada vez se encuentra peor con la conversación y quiere que la madre deje de hablar del tema*). Sí, ya sé que para ti Blanca es una criatura y no sabe lo que hace. ¿Pero es que los mayores sí sabemos? Porque tenga diecinueve años no quiere decir que sea tonta. O al menos más tonta que los que tenemos más años. Y los estudios, si los quiere dejar que los deje. ¿No voy a estudiar yo ahora? Pues lo mismo puede hacer ella cuando quiera. Y si no vuelve y se queda allí con Mac toda la vida, si eso es lo que quiere... (*Marta reacciona al oír el nombre*). Sí, se llama Mac, y yo lo conozco. Bueno, no en persona. Me ha mandado fotos de los dos: es un chico grandón, guapo, inglés. Tengo aquí una fotografía de ellos. ¿Quieres verla? (*Marta niega con la cabeza. Julia saca una foto de su bolso. Marta intenta incorporarse para verla. Su madre se acerca y se la da*). Está guapa, ¿verdad? Y él. Él también es muy guapo. El mes que viene si tú estás bien, me pienso ir a verlos<sup>128</sup>.

Al final de la comedia, la vida no ocultará sus facetas sonrientes y alegres para estas tres mujeres. Julia y Marta ya consiguen proclamar las paces entre sí, dándose fuerzas la una a la otra. Las dos planearán viajar a Inglaterra para estar con Blanca que se merece gozar, asimismo, de las mismas fuerzas que ya reúnen ahora entre madres e hijas. *Hora de visita* resultó ser, entonces, una obra muy honda, psicológica y filosófica que ha buceado de fondo en las entrañas del ser humano, que ha analizado sus íntimos sentimientos y que, además, ha respondido a todos sus interrogantes e incertidumbres, pero sin olvidarse de envolverlo todo con un humor muy inteligente. Sobre este sentido dice J. L. Castro González las siguientes palabras:

En definitiva, en *Hora de visita* se ofrece una mirada del hombre hacia su interior, para analizar sus entresijos, sus fantasmas. Es un buen ejemplo de la nueva subjetividad a la que se refiere el mismo autor, "un refugiarse en lo interior y cuestionarse desde allí el ser humano preguntas íntimas sobre su conciencia de existir". En este proceso de desengaño ante la sociedad, se puede afirmar que Alonso de Santos la percibe cual hospital, cárcel o un apartamento sin vistas al exterior. *Hora de visita* es una comedia cuyos guiños nos llevan a textos serios, filosóficos trascendentales, pero ocultando siempre las costuras de lo amargo bajo los botones del humor. Se convoca la confesión, pero se elude y, con tal estrategia, las protagonistas se conocen mediante los silencios elocuentes. Cierto es que se alcanzan cotas elevadas de hilaridad mediante los chistes y las anécdotas pero, detrás de la risa, asoma una reflexión sobre el hombre en la sociedad española actual la "sociedad del no-lugar" y "del no-sentido" Alonso de Santos, como lo hacía Plauto, simplemente ha levantado el espejo ante el público espectador para que se ría<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> Ibid., págs. 37-38.

<sup>129</sup> José Luis Castro González, "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", op. cit., págs. 42-43.

### VII. 8. Lenguaje.

Como se ha señalado al principio, nuestro autor escribió principalmente *Hora de visita* para la despedida de los escenarios de Mari Carrillo. Los requisitos del papel principal implican la habilidad y agilidad de esta veterana actriz que, además, tiene que hablar, bailar, gritar, reír e incluso saltar viva y naturalmente. En una palabra, hacer un completo espectáculo. Las esporádicas intervenciones de la enfermera del hospital y las obligaciones del papel mudo de la hija de Julia nos dieron la clara impresión de que estamos ante un largo discurso monológico, hecho a propósito como ha destacado con las siguientes palabras Eduardo Haro Tecglen:

El propósito es un género teatral: la propia palabra indica que está hecho para una circunstancia, y José Luis Alonso de Santos ha hecho este propósito para la retirada de una gran actriz, Mari Carrillo. Cuando ella recitaba el monólogo de después del monólogo, anunciando su despedida, una voz sonó en las gradas diciendo: "¡Tal vez no!". Me sumo a este deseo<sup>130</sup>.

Hemos dicho antes en nuestro estudio de *La sombra del Tenorio* que el largo discurso de Saturnino Morales, con lo que contiene y encierra de conflicto interior, no tiene de monológico nada más que la forma externa porque en el fondo su esencia fue dialógica. Esto ocurre, también, en *Hora de visita* en la que Marta, con otras formas de comunicación —gestos, movimientos y pequeñas sacudidas de la cabeza o las manos, sonrisas, lágrimas o miradas de los ojos— se expresaba al protagonista su negación o aceptación. Según estas palabras de Itziar Pascual, Alonso de Santos y Mari Carrillo:

Y así, Teresa Hurtado asume un papel de difícil creación; el de un personaje presente en la escena, sin texto. "Un escenario es un gigantesca lupa, en la que se amplían las formas de comunicación" (Alonso de Santos); "Ella niega, acepta, llora, se muestra incómoda; utiliza los resortes de la expresión en el papel más difícil de la obra. La elocuencia de sus ojos y sus manos está aquí" (Mari Carrillo)<sup>131</sup>.

En este último sentido cabe mencionar las siguientes palabras de Jaime Siles acerca de la cuestión monólogo/diálogo de la obra:

Alonso de Santos dispone la estructura de su obra sobre un falso diálogo, constituido por un rico y versátil monólogo, al que sirven de pausa y flanquean, con exacta naturalidad, las interrupciones y respuestas de otros dos personajes, que, a diferencia del primero y principal —que es la madre (una Mari Carrillo brillante, segura, tierna y colosal)— ocupan un segundo plano como hija convaleciente y enferma (Teresa Hurtado) y como enfermera (Palmira Ferrer)<sup>132</sup>.

Por otro lado, lejos de la pobreza del margen cultural que distinguió a Mauro, en *Trampa para pájaros*; a Ángel, Charly y Nono, por ser los más relevantes, de *Yonquis y yanquis*; a los jóvenes marginados Beatriz, Mario y Raúl, en *Salvajes*; a gran parte del lenguaje de Saturnino Morales, en *La sombra del Tenorio*; y al habla de Chori y Sole en

<sup>130</sup> Eduardo Haro Tecglen, "Hora de visita: Tal vez no", *El País*, el 30 de octubre de 1995, pág. web cit.

<sup>131</sup> Itziar Pascual, "Me voy sin nostalgias ni papeles por interpretar", dice Mari Carrillo. La actriz se despide de las escenas con una de las obras de Alonso de Santos, "Hora de visita"., *El Mundo*, 25 de octubre de 1995, pág. web cit.

<sup>132</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 200.



*Dígaselo con valium*, no se han detectado ocasiones que indican que Julia, en *Hora de visita*, sufría una marginación cultural parecida a la de los personajes ya mencionados.

Al contrario, la protagonista de la obra que estudiamos se parece mucho, por su procedencia socioeconómica —clase media burguesa— a Ana Vásquez, de *Yonquis y yanquis*; a Mario y Ana, de *Vis a vis en Hawai*, y, también, a Gracia y Jano, de *Dígaselo con valium*, quienes se dotan todos de alto nivel cultural. En este mismo sentido, no se olvide que Julia, según revela dentro de la comedia, abandonó de joven los estudios de psicología, de la Facultad de Filosofía y Letras, cuando ya tenía algunos cursos ya superados, pero decidió reanudarlos de mayor.

Todos estos mismos motivos hicieron que la protagonista de *Hora de visita* empleara unos registros lingüísticos muy reales, familiares, reconocibles y cercanos al lenguaje del público que vio el estreno de la obra en 1994 y, además, ayudaron a limar las asperezas lingüísticas que demostramos anteriormente al estudiar el lenguaje de los personajes arriba aludidos.

Por consiguiente, *Hora de visita*, no se dota, al contrario de las otras seis obras finiseculares de nuestro autor, de la frecuencia y abundancia de los diferentes aspectos y rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y, asimismo, léxico-semánticos populares que evidenciamos antes a lo largo de la presente Tesis. Así que, a continuación, vamos a presentar concentrada y esquemáticamente sólo algunos de los rasgos morfológicos y sintácticos coloquiales más relevantes que encontramos yacentes en el texto de la obra.

### 1. Rasgos morfológicos populares.

Ha sido muy frecuente en la boca de la protagonista de la comedia el uso de ciertos sufijos que introdujeron los aumentativos y diminutivos. Éstos, sobre todo, han sido muy abundantes, dado el evidente empeño de Julia en recuperar a toda costa a su hija Marta, lo cual hizo que ella tintara con exceso las cosas con valores marcadamente afectivos y, a veces, humorísticos. Según estos siguientes términos de Jaime Siles: "El lenguaje está lleno de tonos y de timbres, de chistes, alusiones y cifrados, y de un sistema referencial que aúna lo tierno del cariño y lo directo e indirecto del humor"<sup>133</sup>.

Tabla núm. 1.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Julia	Diminutivos como "-ito/a" y "-illo/a" con valor afectivo o humorístico según corresponda. Hay, también, sufijos que introducen interfijos especiales como lo que ocurre con la palabra "viejo".	- Si me has dado un susto de muerte con tu <i>numerito</i> , puedo al menos desquitarme volviendo a ejercer de madre por unos días.	12
		- Y yo paseo va, paseo viene, contigo en brazos, partiéndome la espalda y cantándote canciones muy <i>bajito</i> , al oído.	15

<sup>133</sup> Jaime Siles, "Hora de visita", en *Bambalina y tramoya*, op. cit., pág. 200.

		- A propósito de cerdos, a tu marido es al que tenías que haberle dado lejía, bien <i>mezcladita</i> en vino blanco al comer, con un <i>poquito</i> de gaseosa para quitarle el sabor.	19
		- Te podías haber puesto unas <i>rodajitas</i> de limón y unos <i>cubitos</i> de hielo, para que pasase mejor: lejía "on the rocks".	19
		- Y fue nada, pasarle la mano un poco por encima. Como es tan <i>bajito</i> ... luego él exageró al contárselo a Joaquín.	19
		- Claro, a ti te parece un escándalo tocarse y tan normal echarse un <i>traguito</i> de lejía.	20
		- Sí, ya sé que tú preferirías que me fuese al Postiguet, en Alicante, con una excursión de <i>viejecitos</i> resignados de la tercera edad, que toman paella marinera de sesenta en sesenta por la Seguridad Social y cantan zarzuelas en el autocar.	23
		- ¿Qué hago con lo que me queda de vida? ¿Eh...? ¿Me matriculo en un <i>cursillo</i> nocturno para abuelas resignadas a hacer baberos de ganchillo?	23- 24
		- La otra enfermera, la <i>bajita</i> con cara de pan, me cae mucho mejor	27
		- Cuando me pregunta por ti se le ponen los <i>ojillos</i> a dar vueltas como una noria. Le hacen <i>chiribitas</i> .	28
		- Y son muchísimos. Sobre todo los chinos. Ahora les tienen frenados con eso de: "Desde la <i>rayita</i> no se puede pasar, que es otro país".	30
		- ¡Qué maravilla! ¿Te llega el <i>airecillo</i> ?	33
		- <i>Espejito</i> malo, ¿qué le has hecho a mi niña, a ver?	40
		- Podría recordar los diferentes momentos de tu vida por como te he visto mirarte en el espejo. Tu <i>carita</i> preciosa de bebé sorprendida al verte... Tus trenzas y tus pecas del sol cuando tenías siete años... Tu susto por tus primeros <i>granitos</i> ... Tu cara radiante de veinte años...	40
		- ¿Te has fijado en las fotos que tengo de ella cuánto se parece a Blanca? La boca, ese <i>hoyito</i> en la <i>barbilla</i> ...	43

En efecto, debido a la frecuencia de utilizar los diminutivos en boca de Julia, hemos encontrado que nuestro autor, en una de sus acotaciones, ha empleado, también, algún diminutivo al igual que su protagonista, muestra de su simpatía con ella. Dice Alonso de Santos, aludiendo a los viejos resignados de la tercera edad, de los que habla humorísticamente la protagonista: "*Julia se sienta en una silla y parodia a los viejecitos cantando en el autocar*"<sup>134</sup>.

Tabla núm. 2.

Personaje	Rasgo morfológico popular	Ejemplo	Pág.
Julia	Aumentativos como "-azo/a" y "-ón/a".	- Y unos <i>pisotones</i> que me daba, las pocas veces que bailábamos, que me dejaba los pies como si los hubiera metido en una mini-primer.	20-21
		- Damos la clase en un aula con espejos y barra, como las de ballet, y al hacer los ejercicios nos cogemos todas de la barra. La que no se coge de la barra se da unos <i>morrazos</i> ...	29
		- Habrá matrimonios mixtos, claro, y se irá formando la raza hispano-china: unos <i>morenazos</i> agitanados con los ojos hasta las orejas, cantando flamenco en kimono...	30
		- Me ha mandado fotos de los dos: es un chico <i>grandón</i> , guapo, inglés. Tengo aquí una fotografía de ellos. ¿Quieres verla?	37

## 2. Rasgos sintácticos populares.

Muy pocos han sido, también, los rasgos sintácticos populares puestos en boca de Julia. De ellos, podemos mencionar el empleo frecuente de "uno/a" con valor de primera persona; y, en contadas ocasiones, la utilización del artículo precediendo al nombre propio.

Tabla núm. 3.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Julia	Uso de "uno/a" con valor de primera persona.	- ¿Y de qué le operan a <i>uno</i> por comer setas venenosas?	13
		- Total, que ya por fin se abren las puertas y sacan a <i>uno</i> con la cabeza vendada, que parecía una momia.	13
		- Y me he pasado todos estos años con una depresión de caballo, porque cuando se está obedeciendo a alguien se siente <i>uno</i> muy mal, y parece que la vida no tiene sentido.	14
		- Pero morirse así, a lo tonto, por un capricho <i>de uno</i> , no se lleva en	

<sup>134</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, op. cit., pág.23.

		absoluto. Si acaso lo matas a él, que eso está bien visto. Cargarse al marido <i>de una</i> , es siempre un asesinato justificado.	17
		- Querer matarse porque a <i>una</i> la deja el marido, es estar mal de la cabeza.	18
		- No sé qué tendrá de terrible que a <i>una</i> le dé el sol y el agua por todo el cuerpo sin que esté puesta la censura.	23
		- Tenemos que hacer un poco de gimnasia diaria con los músculos del amor a la vida, para que no se atrofien y le dé a <i>uno</i> luego por la lejía.	28
		- Cuando me pregunta por ti se le ponen los ojillos a dar vueltas como una noria. Le hacen chiribitas. <i>Una</i> nota esas cosas, sobre todo desde que tomo las pastillas.	28
		- Tienes que reconocer que tratar de matarse, porque le deja a <i>una</i> su marido, sólo se le ocurre a alguien como tú, que eres más antigua que las películas mudas de Rodolfo Valentino.	31

Tabla núm. 4.

Personaje	Rasgo sintáctico popular	Ejemplos	Pág.
Julia	La + nombre propio	- Mira a Estefanía, qué guapa... " <i>La Estefanía</i> se separa, se casa y se vuelve a separar, todo en una mañana..." <i>La Pantoja</i> . ¡Mira qué foto! " <i>La Pantoja</i> se ha quedado embarazada en una sesión de espiritismo".	29-30

## **CONCLUSIONES**

### Conclusiones

Personajes encerrados, cerrados, marginados, que luchan por vencer las limitaciones que la sociedad les ha señalado. Son siempre las víctimas de una sociedad hecha a medida de los triunfadores, son los personajes perdedores en su lucha imposible contra el poder, contra los personajes instalados, contra la sociedad organizada. El escritor tiene que mostrar la difícil batalla del hombre del siglo XX por sobrevivir, y Alonso de Santos no duda en dar el protagonismo a los perdedores, en enfocar sus obras desde tal perspectiva...<sup>1</sup>

No encontramos palabras con que empezamos las conclusiones generales de esta Tesis Doctoral, que sean concisas y, a la vez, muy idénticas con la situación miserable de todos los personajes marginados que ya hemos estudiado, más que estas de Eduardo Galán en el contexto de su presentación de *Trampa para pájaros*, obra con que inaugura Alonso de Santos la década final del siglo pasado.

Respondiendo a los interrogantes con que iniciamos la presente, podemos decir que Alonso de Santos siguió fiel a su responsabilidad hacia los marginados, sufridores y perdedores que tiene a su alrededor, tanto en el lapso 1975-1989 como en el de 1990-2000. Su preocupación por esta índole de personas se extiende, también, a la década que abrió el nuevo milenio, lapso que no nos permitió el espacio estudiar y tratar las obras que fueron estrenadas durante el mismo. Por consiguiente, podemos afirmar aquí que no hay en la última década del fin del siglo XX cambio de rumbo en las orientaciones, el sentido y los contenidos ideológicos de sus creaciones artísticas finiseculares que difiere de los de las obras estrenadas durante el lapso comprendido entre 1975-1989.

En efecto, las líneas estilísticas que empleaba Alonso de Santos durante el lapso 75-89 cambiaron un poco donde, como fue etapa de formación, se le notó una evolución estilística en tres épocas: el mundo de la literatura, la subjetividad del autor y el entorno inmediato que le rodeaba, Madrid. No obstante, el denominador común que le movía y conmovía a Alonso de Santos fue su responsabilidad hacia los marginados, sufridores y perdedores que tenía a su alrededor. Así que lo ético era para él un grado superior a lo estético, poniéndose éste al servicio de aquél. En líneas generales, no hay un segundo teatro de Alonso de Santos acunado por sus obras finiseculares, asunto que confirma, sin duda alguna, que los impulsos éticos de la producción teatral del autor siguen siendo los mismos desde su primera obra hasta la fecha de terminación de esta Tesis.

Antes de especificar las conclusiones propias de cada uno de los siete capítulos de esta Tesis, nos hace falta primero determinar algunas constantes generales de toda la producción teatral del autor objeto de estudio.

Alonso de Santos es uno de los autores de la generación del desencanto cuya experiencia está marcada por la pérdida de su creencia en las utopías de izquierda, de su fe en las visiones optimistas del futuro y de su esperanza en una transformación del

---

<sup>1</sup> Eduardo Galán, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", en J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1993, pág. 9.

mundo radical. La consecuencia inmediata de esta experiencia fue su renuncia a la motivación política en sus obras, sobre todo, después de que se habían transformado radicalmente las circunstancias sociopolíticas de España. Este mismo asunto hizo que su producción dramática se atendiera más al compromiso social y, además, a la crítica de los problemas trascendentes de la sociedad en que vive y de la que sufre la gente que tiene a su alrededor. Así que en obras como *La estanquea de Vallecas* y *Bajarse al moro*, representantes del lapso 1975-1989, y *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*, claves del 1990-2000, se pone de manifiesto el mísero mundo de la marginación social.

No obstante, este asunto no quiere decir que Alonso de Santos ha renunciado totalmente un tratamiento de los problemas políticos ni de su entorno contemporáneo ni del pasado reciente. La inolvidable educación en el espíritu y el trabajo duro del Teatro Independiente, en el que intervino como actor en Tábano y TEI, y como director durante diez años del Teatro Libre, hizo que Alonso de Santos no se olvidara del todo de sus raíces ni de su pasado combativo. Por eso, en sus obras sí vemos referencias directas de su compromiso político, pero impregnadas siempre de la decepción y la desesperación que vio su experiencia personal. Muestra de esto son obras como *El álbum familiar*, del lapso 1975-1989, y *Trampa para pájaros*, del 1990-2000, en las que se ahonda más en la marginación política y humana.

Es más, en esta última obra, que abre el lapso objeto de estudio, fuimos testigos de los dos asuntos al mismo tiempo. En primer lugar, del tratamiento de su entorno contemporáneo vemos su directa alusión al problema del terrorismo que afecta y sigue afectando al pueblo español, dejando víctimas inocentes de toda índole e incluso de los propios hombres de policía entre quienes figura el protagonista marginado, el ex policía Mauro. En segundo lugar, en esta obra se cuestionó de fondo un tratamiento del pasado franquista representado por el protagonista en comparación con el presente de la España democrática actual plasmado por su hermano, Abel.

El doloroso reconocimiento de que el paraíso en la tierra no puede alcanzarse llevó a Alonso de Santos a suponer el teatro como una barca salvavidas que no conduce al paraíso sino que facilita la supervivencia en un mundo marcado por catástrofes. De ahí viene el teatro como metáfora de la realidad y como medio de distanciamiento que provoca siempre la reflexión del espectador hacia las circunstancias reales en las que se desarrolla la vida de los personajes como ocurre en sus obras *¡Viva el duque, nuestro dueño!* y *La última pirueta*, del lapso 75-89, y *La sombra del Tenorio*, del 90-2000. En muchos momentos de estas tres obras, hemos visto cómo ponen los protagonistas tanto el teatro, el circo como la vida en el mismo molde cuando destacaban sus reflexiones hacia todas las trayectorias vitales, personales, familiares, matrimoniales y, asimismo, profesionales que sufrieron y por las cuales padecieron diferentes tipos de marginación, sobre todo, social, económica, política y, además, cultural.

Un elemento fundamental en toda la producción teatral de Alonso de Santos es el humor. En efecto, la perspectiva dramática con que trata nuestro autor el hecho teatral se aproxima más a la comedia de humor. En sus obras basadas en "el teatro en el teatro" —como *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, del lapso 75-89, y *La sombra del Tenorio*, del 90-2000— encontramos parodia de personajes, situaciones y lenguaje, mientras las que abordan y tratan asuntos vitales y convivenciales —como *Pares y Nines*, del lapso 75-89, y la mayoría de las obras ya estudiadas aquí— notamos una constante evolución que llega incluso hasta la ironía y la exageración del comportamiento ridículo del individuo en situaciones, costumbres y caracteres. A pesar de que muchas de sus obras acaban sin que alcancen los protagonistas sus metas o que terminan trágicamente con la muerte de uno de los personajes, hemos encontrado que el humor está presente siempre en una línea paralela a los sufrimientos y anhelos imposibles de estos marginados y perdedores. Detrás de este humor amargo nos transmite, pues, Alonso de Santos su filosofía de que la vida, pese a todas las dificultades que se ven en escena, merece la pena vivirse.

Alonso de Santos es uno de los autores de la generación de los años 80 y 90, denominada como la "Generación Neorrealista". En las obras de estos autores se percibe considerablemente la clara influencia de la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo, una influencia que no se reduce sólo a los nuevos dramaturgos de las últimas dos décadas del siglo XX, sino que condicionó aún la visión de los que inmediatamente le siguieron. Su restauración del género trágico; el planteamiento, el desarrollo, la resolución de los conflictos; y la superposición de los espacios imaginarios y oníricos a los reales en los que transcurre la vida de los protagonistas son muy claros y evidentes en estos autores neorrealistas entre los que figura notablemente Alonso de Santos. Muestra de esto son *El álbum familiar*, del lapso 75-89, y *Trampa para pájaros*, del 90-2000.

Si la biografía de todo escritor arroja luces sobre su obra y, en parte, la explica, la de Alonso de Santos lo hace de un modo especial por ser uno de esos creadores en los que la unión de vida y literatura se da de una forma más estrecha. Carcoma en *¡Viva el duque, nuestro dueño!* fue una contrafigura por excelencia del propio Alonso de Santos, pues se reviven por las actividades del personaje de ficción muchas de las experiencias reales de su creador en su etapa de adscripción al Teatro Independiente. Además, la persecución injusta y marginación social que padecían los cómicos protagonistas de esta obra en su tiempo decadente no son ajenas de las que sufrían Alonso de Santos y su compañía durante la era de Franco por su pertenencia al Teatro Independiente. Si *¡Viva el duque, nuestro dueño!* fue una obra representativa del lapso 75-89 donde se demostró la unión entre vida y literatura en el mundo del autor, *La sombra del Tenorio*, del 90-2000, es una evidente muestra del amor que prestaba Alonso de Santos al teatro. En esta obra, Saturnino Morales le recordaba bastante a su creador de los largos itinerarios que hacía por los pueblos y ciudades españoles durante los años 60, representando obras de teatro tanto españolas como extranjeras, y en ciertos casos, algunas de las suyas.



En el mismo sentido, Roberto y Federico, de *Pares y Nines*, del lapso 75-89, y Mario, de *Vis a vis en Hawaii*, del 90-200, son ejemplos muy vivos de la generación a la que pertenecía Alonso de Santos que a través de los cuales pretendió desnudar en escena a la gente que tenía a su alrededor y denunciar el ambiente sociocultural en que vivían. Por otra parte, Alonso de Santos, muy buen conocedor de los mecanismos psicológicos, dada su licenciatura en la rama de esta ciencia, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense de Madrid, pudo entrar en los laberintos misteriosos de las interioridades de sus personajes, haciendo análisis psicológicos de sus personalidades y caracteres y de las progresiva evoluciones que les ocurren durante las acciones teatrales. Muestra de esto son Roberto, en *Bajarse al moro*, del lapso 75-89, y Mauro, de *Trampa para pájaros*, y Ángel, de *Yonquis y yanquis*, del 90-2000. Es más, *Fuera de quicio* que trataba de la marginación psicológica del lapso 75-89, fue una obra representativa de sus conocimientos adquiridos de su etapa de formación educacional. En el lapso 90-2000, Ana, protagonista de *Vis a vis en Hawaii*, ha sido encargada por Alonso de Santos para destacar sobre las tablas del escenario los evidentes conocimientos de su creador de los mecanismos psicológicos.

Intentaremos, a continuación, responder a los otros interrogantes que mostramos anteriormente en la introducción de la Tesis. Así que después de los estudios, creemos, pormenorizados, que ya acabamos de realizar sobre las siete obras escritas y estrenadas por Alonso de Santos durante la década final del milenio pasado, llegamos a destacar a las siguientes conclusiones. Las resaltamos y subrayamos, adoptando el mismo orden que hemos seguido a lo largo de la presente y, además, encabezados por los siguientes parlamentos pequeños, puestos en las bocas de los marginados, sufridores y perdedores protagonistas de estas siete obras, que compendian e introducen su miserable situación.

### 1. Trampa para pájaros.

Mauro. ¿Tú sabes lo que he sacado yo de todos estos años de servicio? Nada de nada. Ahora me quedo en la calle y no tengo ni para comer. He visto muchos muertos de hambre hace años que ahora son los reyes del mundo. De derechas, de izquierdas y de todo. ¡Da igual! El que es un ladrón es un ladrón, esté donde esté. Yo he sido un gilipollas<sup>2</sup>.

A lo largo de quince años —desde *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975) hasta *Pares y Nines* (1989)— Alonso de Santos dio el protagonismo en sus obras teatrales a los marginados, perdedores y sufridores, y, además, tendió en ellas a resaltar y poner de manifiesto los múltiples tipos de la marginación que sufrían y padecían. Lo mismo ocurre en *Trampa para pájaros*, obra que inaugura la década final del siglo XX y en la que Alonso de Santos otorgó al infeliz Mauro la palabra para que sea él quien cuenta sin cesar la historia de los acontecimientos.

---

<sup>2</sup> J. L. Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, SGAE, Madrid, 1993, pág. 31.

Antes de que se levantaran los telones de la obra, Alonso de Santos nos advirtió en su "Nota del autor" de que el protagonista esta vez es un marginado especial y siguió mostrándonos las razones de lo especial que era. El estudio que hemos presentado de la obra demostró que si la especialidad de Mauro consistía en las razones que antepuso nuestro autor, sería cierto, también, decir que sí lo fue por los diferentes tipos de la marginación que había padecido a lo largo de toda su trayectoria familiar, matrimonial y, además, profesional. Para Alonso de Santos, Mauro fue un caso especial porque en él se han concentrado todos los diferentes tipos y aspectos de la marginación que había abordado y tratado anteriormente en su producción desde 1975 hasta 1989: marginación social, política, afectiva, sentimental, psicológica, cultural y, asimismo, humana.

Alonso de Santos nunca estaba de acuerdo con su protagonista marginado ni tampoco aprobaba sus actos brutales y violentos. En el pensamiento de nuestro autor, Mauro ha sido todo verdugo que dejó muchas víctimas bajo la sombra de un sistema totalitario y, por consiguiente, merece desaparecer definitivamente al igual que la era que representaba. No obstante, el caso del ex policía Mauro en sí le extrañó, le llevó, además, a indagar más en la historia que condicionó el comportamiento moralmente reprochable de su protagonista marginado y perdedor, y, al final, lo transmite a nosotros con la misma extrañación que le incitó a él. Lo que quiso decir, pues, Alonso de Santos en *Trampa para pájaros* es que Mauro sí dejó víctimas, pero fue, al mismo tiempo, una gran víctima de tipos tan diferentes de marginación, provocados por sus propios padres, hermano, esposa, superiores y compañeros de trabajo.

A pesar de su aspecto bruto, Mauro no es instintivamente ni violento ni brutal. Las semillas de la violencia por la que estaba acusado se cultivaron y, también, se desarrollaron durante los primeros años de su vida cuando recibió la educación rígida de su padre militar y, además, cuando se sintió marginado por su madre comparándose con su hermano, Abel. Estas semillas se nutrieron y, asimismo, crecieron condicionadas por la institución en la que trabajaba y la era que servía. Es decir, debido a su trabajo de policía y bajo la sombra de las leyes vigentes durante la era franquista, la violencia llegó a formar parte inseparable de su personalidad, carácter y comportamiento. No obstante, en el fondo el protagonista marginado de esta obra no estaba de acuerdo con estos procesos violentos. De hecho, vemos en la obra cómo lo confesaba y declaraba a Abel, con lo cual nos transmite Alonso de Santos la idea de que la violencia se adquiere, se aprende y, además, llega a ser el producto de un largo proceso evolutivo condicionado por las fuerzas sociales de la cultura.

Alonso de Santos optó, en *Trampa para pájaros*, por tratar del grave tema de la violencia desde la óptica de la tragedia. La estructura dramática con que se mostró la acción teatral de la obra respondió funcional y causalmente a lo especial que era su protagonista marginado. Así que la situación previa con que empiezan normalmente las obras dramáticas se mostró en segundo lugar y comenzó inmediatamente la obra con el conflicto situacional entre Mauro y las fuerzas del progreso entre los cuales figura Abel

como uno más. Las subtramas con la memoria como material dramático nos informaron de las capas ocultas de las trayectorias de los personajes, asunto que nos suministró de una visión profunda de la historia. Pero una de estas subtramas, la bíblico-mítica, ganó importancia y dio origen a que la obra estuviera subdividida en dos mitades totalmente interdependientes. En líneas generales, las cinco subtramas con la memoria ayudaron a poner de manifiesto y a focalizar los orígenes y raíces de la violencia y la inadaptación del protagonista marginado de la obra. Se hermana, además, con el conflicto situacional de la obra otro relacional desencadenado entre los dos hermanos que se remontaba a sus años de infancia y adolescencia familiares.

Al lado del tiempo real de *Trampa para pájaros* que lo es el momento de su estreno en 1990, y debido a la estructura compleja de la obra y, asimismo, a las cinco subtramas intercaladas por los frecuentes viajes al pasado de la memoria de Mauro, se detectaron alusiones a varios tiempos diferentes: el tiempo anterior al conflicto principal de la obra; el tiempo pasado y pretérito propio de la trayectoria familiar, matrimonial y profesional del protagonista marginado; y, además, el tiempo del conflicto propiamente dicho. Junto a la unidad de tiempo se hermanó, también, la del espacio que ha sido un escenario único y repetido a lo largo de las cuatro partes que constituyen la obra. El espacio de la obra, el viejo desván, reflejó exactamente la mentalidad pasada y caducada de Mauro y, además, comparte con él el protagonismo. En otras palabras, la disposición espacial y los elementos que detallan la interioridad del viejo desván reflejaron directa o simbólicamente la identificación del protagonista marginado con el lugar en donde se refugia. El lenguaje por su parte reiteró la marginación cultural en que estaba ubicado Mauro a lo largo de toda su vida.

En su edición a *¡Viva el duque, nuestro dueño!* y *La estanquera de Vallecas*, María Teresa Olivera estudió la evolución temática y estilística de la obra de Alonso de Santos hasta 1987 donde le determinó tres épocas de creación. El estudio que hemos presentado de *Trampa para pájaros* demuestra que hay una mezcla entre la tercera y la primera época, es decir, al lado del referente vital del que partió nuestro autor en la escritura de su obra hay otro literario en el que se percibe la huella de Antonio Buero Vallejo. En el mismo sentido, el estudio que hemos presentado de la obra demostró la estrecha relación que tiene *Trampa para pájaros* con *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo. Los muchos puntos de parentesco y conexión que hemos destacado entre las perspectivas adoptadas por los personajes en una y otra obra bajo el trasfondo mítico de Caín y Abel; el carácter trágico; la tipología del personaje abordado; la cercanía fonética entre los nombres de los protagonistas; los elementos simbólicos; los procedimientos estéticos del espacio; la semejanza en las funciones de los personajes; y las analogías entre muchas situaciones; todo esto reiteró y subrayó mucho la evidente huella bueriana en Alonso de Santos a la hora de escribir *Trampa para pájaros*.

## 2. Yonquis y yanquis.

"A los yanquis les pueden ir dando mucho por culo a todos...", "¡Que todos los yanquis son unos hijos de puta!", "Siempre se salen con la suya, esos cabrones, que se creen los amos del mundo", "Habría que cargarse a todos los yanquis, por cabrones. Y a los negros, más", "¡Bajar, anda! ¡Bajar si tenéis cojones! ¡En vez de con los moros, bajar aquí si os atrevéis!", "¡Yonquis de mierda! Eso ser vosotros", "Si nosotros somos yonquis, vosotros sois yanquis, que es peor, tío", "¡Estos americanos, que son todos unos maricones!", "¡Españoles más maricones que todos americanos juntos!", "¡Si tú cagas en América, yo cago más en España, que es sitio de mierda! ¡Todos mierda aquí!", "¡Tú sí que eres una buena mierda! ¡Una mierda así de grande y negra! ¡A todos los negros de mierda me los paso yo por el culo, que es el lugar de la mierda y es donde estáis bien!", "¡Iros de aquí! ¡Fuera! ¡Hijos de puta! ¡Marcharos! ¡Iros! ¡Fuera...! ¡Fuera...!"<sup>3</sup>

Estas son muestras muy crudas, concentradas y retomadas de la boca de algunos de los personajes de la tragedia, que evidencian el enfrentamiento que Alonso de Santos ha puesto en escena entre los yonquis, de un lado, y los yanquis, de otro, con la guerra del Golfo como telón de fondo; un conflicto entre el inframundo colonizado por la delincuencia, la droga y la violencia frente al imperio americano y sus tácticas. Entre las dos bandas luchadoras se ven y se sienten reinados el odio y el racismo, pero en ambas por igual hay un denominador común: todos son marginados.

En el estudio que hemos realizado de la obra ha sido demostrado que, pese al antagonismo que representan Taylor y sus dos compañeros americanos, algunos de los soldados que se visten del uniforme USA son, asimismo, marginados al igual que los yonquis con los que entran en dialéctica y enfrentamiento. Además, han sido perdedores y sufridores otros pobres —los miembros del pueblo iraquí en Oriente Medio— que, aunque no figuran en escena, sí se siguen sus noticias en la televisión donde recibían implacablemente los fatales bombardeos americanos como los recibió simbólicamente Nono en la escena más violenta de la obra, la quinta escena del acto tercero.

En *Yonquis y yanquis* vemos cómo sale Ángel de la cárcel con la intención de no volver nunca jamás ni a la delincuencia ni a la droga apoyado en esto por su abogada. No obstante, en la misma noche de su salvación se vio obligado a sufrir otras rejas mucho más grandes que las de la prisión, las de la vida. El protagonista marginal sí rechazó las convocatorias antisociales de sus amigos de fechorías, Charly y Nono, para volver nuevamente a su vida de siempre, pero, al mismo tiempo, no aceptó las invitaciones racionales de Ana Vásquez y de Tere para no entrar en enfrentamiento desigual cuya inicial chispa fue la herida y la pérdida del bebé de ésta y cuya final trágica fue la muerte de aquélla. En otras palabras, en esta tragedia presenta Alonso de Santos la historia del que no puede salir del infierno. Así que la obra objeto de estudio es, tal vez, la pieza más cerrada de nuestro autor porque en ella las esperanzas de sus protagonistas se encuentran en un callejón sin ninguna salida posible.

---

<sup>3</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, edición de César Oliva, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, págs. 60-74-94-103-103-124-125-125-125-129.

*Yonquis y yanquis* sigue la línea de *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* que Alonso de Santos inicia en 1985 en su producción dramática bajo el llamado sainete madrileño finisecular. En estas tres obras suben a las tablas del escenario personajes que proceden de las clases sociales inferiores y encarnan problemas muy serios que afectan a la sociedad española como la delincuencia, la droga, el robo, el pillaje, la prostitución y el desempleo. En efecto, lo que diferencia esta línea dramática dentro de la producción de Alonso de Santos del jocoso género popular son, pese a la presencia de multitud de situaciones cómicas, la plena dramaticidad y la profunda conflictividad de las relaciones que mantienen los personajes entre sí. La obra objeto de estudio se diferencia, a su vez, de las otras dos obras mencionadas arriba por ser una tragedia en que Alonso de Santos presentó una nueva revisión de los términos de este género literario al hacer que sean castigados con la vida todos los personajes culpables por unas causas o por otras y que muera al final el único personaje inculpable y el que procede del exterior del barrio de Las Fronteras, la abogada Ana Vásquez.

A diferencia con *Trampa para pájaros*, la trama principal de *Yonquis y yanquis* siguió un esquema muy parecido e idéntico al de la mayoría de las obras dramáticas, empezando por la situación previa que expone los personajes y el tema central, pasando por el incidente que desencadena un conflicto entre los personajes de la obra y llegando a la incertidumbre que éste despierta y genera en el espectador-lector. Se hermana, asimismo, con la trama principal cuatro subtramas que resaltan las relaciones familiares, sentimentales y camaradéicas entre los personajes de la obra, pero siempre con Ángel como piedra angular. En estas subtramas se percibe la fuerte prisión que desempeña el ambiente amargo del barrio de Las Fronteras, el cual ahoga demasiado la posibilidad de los personajes para vivir y convivir dentro de la norma social.

En cuanto al espacio y el tiempo, se ha notado que el escenario de la obra, aunque es variado, remite a un lugar común que es un barrio de Torrejón de Ardoz donde se desarrollan los sucesos en un tiempo muy reducido y denso desde el atardecer de un día de verano hasta la noche prolongada. Asimismo, los impulsos ideológicos, estéticos e históricos que conmueven a Alonso de Santos le llevaron a servirse del lugar —Las Fronteras— y del tiempo —la guerra del Golfo— de los sucesos para subrayar un total anacronismo entre el pasado imperio español y el actual americano. Así que en el propio nombre del barrio se nota la evidente referencia y alusión a la larga y ancha *frontera* entre dos mundos y dos tiempos muy distantes y diferenciados.

El lenguaje coloquial y barriobajero de los personajes de la obra, incluso el de los estadounidenses simbolizados por Taylor, traduce bien la marginación cultural que sufren todos por igual. En la obra escuchamos y leemos muchos rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos populares. Así que creció en el lenguaje de los personajes el carácter afectivo y popular con que se producen unas síncopas y apócopes. Además, fue muy frecuente el empleo de algunos sufijos que introducen los aumentativos, despectivos y diminutivos de palabras y, además, de nombres propios.

Asimismo, se resaltaron y subrayaron algunos rasgos sintácticos coloquiales del habla de los personajes de la obra como es el caso del uso de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona; el empleo del artículo precediendo al nombre propio; ciertas formas populares de imperativo, la utilización de unas palabras populares que introducen varios efectos sintácticos; y el empleo incorrecto y popular de ciertas reglas gramaticales. En el campo léxico-semántico presentamos muestras de las expresiones acuñadas por el uso, los juegos de palabras, los dobles sentidos y las dilogías. Además, fue muy abundante en el léxico de *Yonquis* y *yanquis* el empleo del argot, vulgarismos, neologismos, tacos barriobajeros, palabras y expresiones malsonantes. Asimismo, fueron muy frecuentes las jergas juveniles con léxicos espaciales y los idiolectos propios de los drogadictos, presos y, en algunas veces, prostitutas del mundo nocturno del barrio.

### 3. Salvajes.

Berta. No, pero por lo menos que no se crean que somos tontos los que han llenado este mundo de basura y luego se extrañan de que salgan ratas. Por lo menos, hay que gritarlo a los cuatro vientos, para que la gente se entere. [...]. Depende de lo altos que sean los gritos. El día que todos los desgraciados de la tierra se pongan a gritar juntos, le aseguro que el grito se oirá de uno a otro lado del mundo<sup>4</sup>.

Así, al final de la obra y en boca de la Tía Berta, Alonso de Santos nos ha hecho escuchar el fuerte grito que sale del corazón de los marginados contra el alto y duro muro que les ha dejado fuera. En *Salvajes*, fuimos testigos, pues, de unos personajes, todos por igual, que son representantes de diferentes tipos de marginación, que viven en un barrio marginal y dentro de una situación, además, de la misma índole.

Al igual que *Yonquis* y *yanquis* —en que se revelan otros personajes marginados que no figuraron aún sobre el escenario como lo son los del pueblo iraquí que recibían impotentemente los fatales bombardeos estadounidenses durante la guerra del Golfo— en *Salvajes* aludió, también, Alonso de Santos a otro marginado que no subió las tablas de la escena, aquel inmigrante nigeriano que ha sido víctima de Mario y Raúl, los dos realmente marginados y perdedores del sistema sociopolítico del fin del siglo pasado y condenados como salvajes.

*Salvajes* sigue la misma línea de creación que inició Alonso de Santos en 1985 con *La Estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, y que engloba, además, a *Yonquis* y *yanquis* que ya estudiamos antes. Esta línea de creación se conoce bajo el nombre de sainete moderno. Pese a la aparente y falsa sencillez de las situaciones abordadas por el autor, estas obras encierran hondura y gravedad latentes en tanto los sentimientos como en los anhelos imposibles de sus protagonistas marginados.

La trama principal de esta obra adoptó un esquema diferente del de *Yonquis* y *yanquis*, pues empezó con el incidente desencadenante y, luego, se mostró la situación

---

<sup>4</sup> J. L. Alonso de Santos, *Yonquis y yanquis. Salvajes*, edición de César Oliva, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, pág. 195.

previa. El incidente de la obra sumergió a los personajes, en especial a la Tía Berta, en los conflictos y dio origen a la incertidumbre sobre si ésta será capaz de conseguir su propósito principal, el de reformarlo todo, incluida la regeneración de sus sobrinos.

Berta, protagonista y eje central de toda la acción de la obra, pasó una pequeña temporada en la cárcel sin merecerlo por culpa de su sobrina Bea que jugueteaba con la droga. La policía encontró en su casa una cantidad de droga, por lo cual cogieron a la Tía como responsable del delito. Esto se cuenta como acción pasada porque la obra empezó cuando Berta, salvada ya de la cárcel, abría la puerta de su casa. En el momento de su regreso, encuentra la protagonista todo derribado y destruido de cabo a rabo: Bea sigue jugando con la droga y, además, la prostitución; Mario y Raúl, siguen parados y, aún, responsables de un acto violento que los acabaría en la cárcel; la propia casa está hecha una tragedia; y, asimismo, sus geranios están medio muertos por falta de cuidado. La verdad es que lo fueron todos a causa de su ausencia.

Berta se mete en varios conflictos con el fin de regenerar a todos. Con el paso de los acontecimientos, los geranios y la casa dan otra imagen mucho mejor que la que hemos visto al principio de la obra. Con los tres sobrinos encontró aún más resistencia, aunque Bea y Mario fueron mucho más abiertos a la regeneración y la salvación de las lacras de fin de siglo que el joven más menor, Raúl. Berta estaba dedicando las pocas fuerzas que le quedan para ayudarlos y remediar su situación marginal. Decía que salió de la cárcel por buena conducta, aunque en realidad fue por la grave enfermedad que sufre su débil corazón. Lo descubre Eduardo Campos —un marginado más—y se lo revela en la mitad de la segunda parte a los tres jóvenes quienes piadosamente hicieron que la casa empiece a gozar de una aparente tranquilidad. No duró mucho porque transcurre enseguida una pelea violenta que acaba con la vida del joven Raúl.

A diferencia con *Yonquis y yanquis* que terminó con la súbita muerte del único personaje bueno de la obra, la abogada Ana Vásquez, aquí en *Salvajes* Raúl es quien muere como castigo de su maldad y violencia. No obstante, nadie de los restantes personajes supervivientes, pese al atisbo de esperanza que representan la Tía Berta y el Comisario, tiene asegurada su salvación, ni Bea ni tampoco Mario quienes después de la muerte de su hermano se deciden cambiar. La esperanza con que terminó nuestro autor *Salvajes*, que contrasta claramente con el total eclipse de los sueños en *Yonquis y yanquis*, no pudo conjugarse con la terrible realidad planteada al comienzo. Alonso de Santos revela en su testimonio y denuncia sociopolítica que la realidad de fin de siglo no logra soluciones a los marginados y acaba aún con los débiles, aunque se crean éstos que son fuertes.

Dentro del hilo de la trama principal quedaron trenzadas otras tres subtramas. La violencia urbana y la pertenencia a la ideología neo-nazi que protagonizan unos; las lacras de la drogadicción y la prostitución que encarnan otras; y la ayuda que presta el

Comisario a Berta sin que lo sepa ella formularon todas las líneas generales por las que se desarrolla la acción de *Salvajes*.

Al igual que *Yonquis y yanquis*, *Salvajes* muestra la multiplicidad y variedad de los espacios en los que suceden los acontecimientos. No obstante, se hermanan ambas obras en que un solo espacio es el que tiene importancia para Alonso de Santos: la plaza del barrio de Las Fronteras en la que se inician y, asimismo, terminan los sucesos de la primera; y el salón-comedor de la casa de Berta donde se le marca el máximo número de las escenas en la segunda. A diferencia de *Yonquis y yanquis* y, además, *Trampa para pájaros*, en *Salvajes* no se guarda la ley aristotélica de la unidad de tiempo, pues los sucesos de la obra transcurren durante varios días. No obstante, el denominador común entre estas tres obras es que su tiempo real lo fue el de su estreno.

El lenguaje de *Salvajes* alejó a los dos personajes maduros y ancianos, Berta y el Comisario, de la marginación cultural que plasman los otros demás personajes. Aunque no fue de la misma riqueza que vimos en *Yonquis y yanquis*, el lenguaje de *Salvajes* ha mostrado una serie de rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos muy coloquiales y populares. Así que fue frecuente en la boca del joven Raúl un notable eufemismo fonológico. Mientras participaron incluso los dos personajes mayores en aspectos morfológicos como los aumentativos y diminutivos. Asimismo, se resaltaron algunos rasgos sintácticos coloquiales del habla de los personajes de la obra como es el caso del uso de "uno/a" para referirse a sí misma la primera persona y el empleo del artículo precediendo al nombre propio, etc. En el campo semántico, hemos presentado botones de muestras de los juegos de palabras y los dobles sentidos. Además, fue muy abundante en la lexicografía de la obra el empleo del argot, vulgarismos, neologismos, tacos barriobajeros, palabras y expresiones malsonantes, sobre todo, en la boca de los jóvenes violentos y marginales. Asimismo, fueron muy frecuentes las jergas juveniles y los idiolectos propios de los drogadictos y policías, que Alonso de Santos, muestra de su simpatía con sus personajes, se los compartió, en unas ocasiones, en sus acotaciones.

#### 4. La sombra del Tenorio.

Saturnino. Bueno, pues ese Don Juan es el que tiene de criado al tal Ciutti, que es el papel que le he dicho hacía un servidor, para mi desgracia, pero sin el cual la obra no se comprendería, pues en el teatro como en la vida, sin los papeles de criados no podrían existir los de señores<sup>5</sup>.

Imagina Alonso de Santos a Saturnino Morales, aquel viejo cómico, en las últimas horas de su vida. En el diálogo que mantiene con Sor Inés a lo largo de toda la obra se revelan las capas ocultas de sus trayectorias vital, familiar y profesional. Toda su vida de comediante representaba el papel de Ciutti, el criado, en *Don Juan Tenorio*. Este papel que interpretaba sobre las tablas de los escenarios aún lo mantenía haciendo,

---

5 J. L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, edición de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1995, pág. 132.



también, con todas sus obligaciones sobre la espalda de la vida. Por este papel ya vive sin mujer ni hijos y, además, muere solo en un hospital de caridad.

Lo que hizo Alonso de Santos en *La sombra del Tenorio* no era más que otro de sus reportajes sobre la marginación humana, política, social, sentimental, afectiva y, sobre y ante todo, teatral y cultural. Ciutti fue marginado por la pluma de José Zorrilla, y el papel de la conciencia del personaje principal, que se supone que lo asuma él, fue otorgado a Doña Inés. Así que en esta obra intentó Alonso de Santos recuperar lo que perdió Ciutti en la tradición teatral y cultural, reivindicar su derecho en ocupar el primer plano y hacerle acaparar los focos de la atención pública.

*La sombra del Tenorio* representa una experiencia atípica dentro del teatro de Alonso de Santos porque realmente ha sido creada por dos autores. Rafael Álvarez "El Brujo" —que es el actor que dio vida al protagonista marginado de la obra, el director que la montó, el socio en la empresa "Pentación" que la produjo y la persona a quien se la dedicó Alonso de Santos— ha sido, además, el segundo autor de *La sombra del Tenorio*. Reconoce Alonso de Santos que con él empezó a trabajar la obra desde la idea, desde el comienzo.

En el mismo sentido, Saturnino Morales, este actor cómico que tanto recorría toda la geografía española con los versos de Zorrilla a cuestas, recuerda, asimismo, los largos itinerarios que hacían, inaugurada ya la década de los años 60, los dos autores de la obra en muchos de los pueblos y ciudades españoles para representar diversas obras tanto nacionales como internacionales. A través del protagonista marginado de la obra hacen los dos autores un homenaje a todos los que sentían amor por el teatro y, en su caso personal, recuerdan la marginación que sentían durante su pertenencia al Teatro Independiente justo al igual que su personaje de ficción.

Conforme al estudio que hizo María Teresa Olivera de la evolución temática y estilística de la obra de Alonso de Santos hasta 1987, encontramos que *La sombra del Tenorio*, estrenada en 1994, representa la continuidad de la primera época de creación en la que el mundo de la literatura es el referente claro del que surgen los personajes, temas y, asimismo, conflictos planteados. *La sombra del Tenorio* se basa en un nuevo planteamiento paródico de la famosa obra romántica, *Don Juan Tenorio*, del también vallisoletano José Zorrilla. En ella, Alonso de Santos se preocupa más del lado social representado por Saturnino Morales y denuncia la marginación humana, teatral y social que sufría a lo largo de su vida.

Además, no se puede olvidar la famosa obra mundial de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, como otro segundo referente literario, sobre todo, en lo que atañe a la revolución formal que se supone a pesar de los cuatro siglos que nos separan. Así que los dos autores de esta obra, Alonso de Santos y Rafael Álvarez, pudieron ser percibidos por el espectador-lector, (el otro), en el mismo plano pictórico y plástico de su protagonista marginado al igual que Miguel de Cervantes con sus personajes de

ficción en su famosa obra internacional. Y como Don Quijote y Don Juan apartaron molinos y asaltaron conventos para buscar así a sí mismos, nos mostró Alonso de Santos el deseo soñado de Saturnino Morales de atravesar las fronteras de su condición teatral de criado a la de señor y de cambiar las ropas de Ciutti por las de Tenorio con el fin de encontrar, a su vez, a sí mismo

Aunque la estructura de *La sombra del Tenorio* se acerca más a la de una novela tradicional, especialmente por los pequeños títulos que encabezaban cada uno de los dieciséis cuadros que la constituyen y, también, porque el protagonista narra los hechos en primera persona, nuestro estudio demostró que, en el fondo y muy lejos de los juegos formales de Alonso de Santos, la obra podría responder muy bien a los cánones de la comedia burguesa del siglo XX.

Al igual que *Trampa para pájaros* y, además, *Salvajes*, en *La sombra del Tenorio* se adelantó el incidente desencadenante a la situación previa. Asimismo, en esta obra, se organizó el tiempo escénico de una forma lineal; los sucesos transcurrieron durante un poco más de dos horas de la mañana de un día; y se centró la acción teatral en un espacio cerrado en que se penetraban niveles de recuerdo, sueño y alucinación debido al estado del protagonista marginado quien sufría las síntomas de la muerte. La dicotomía notada en la obra entre lo romántico y lo social se extiende, además, al lenguaje que, de un lado, se mostró coloquial, lleno de rasgos sintácticos, morfológicos y léxicos del habla cotidiana y popular del momento en que se estrenó la obra, y, de otro, se vio alternado con otro teatral y retórico, adquirido durante la larga carrera profesional del protagonista perdedor.

## 5. Vis a vis en Hawai.

Mario. ¡Que mala pata tengo con las tías! ¡Que mala pata! [...]. ¡Mujeres! Cuando eres pequeño tu madre te regaña sin parar, hagas lo que hagas. Y luego, de mayor, te pasas la vida buscando otras que ocupen su puesto para que te marquen la vida lo mejor que puedan. Y ya con Carla, mi mujer, para que te voy a contar. De novios, una sonrisa en la cara y una amabilidad conmigo para todo: "Sí, cariño"... "Claro, cariño"... "Lo que tú digas, querido"... Y el día que nos casamos, en el mismo altar de la iglesia, ya me dijo por lo debajo: "Lo estás haciendo todo al revés", "Llevas la corbata mal puesta y eres un inútil." Llegamos a casa, le puso al dormitorio unas cuerdas, una lona y una campana, y lo convirtió en un ring de boxeo donde me machacaba bien, noche tras noche, hasta dejarme k.o.<sup>6</sup>

En obras como *Yonquis y yanquis* y, también, *Salvajes*, Alonso de Santos resaltó y focalizó ciertos problemas que llamamos "vitales", que nacieron principalmente del frecuente fracaso socio-político de los gobiernos vigentes durante el tiempo de escritura y creación de las mismas y que causaron el sufrimiento y la marginación social, cultural y humana de sus personajes perdedores. Así que problemas vitales que demuestran, evidencian y materializan la mala actuación política, como por ejemplo el desempleo y

<sup>6</sup> Alonso de Santos, *Vis a vis en Hawai*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1994, págs. 55-56.

la drogadicción, han tenido resultados trascendentes en la sociedad española finisecular, generando consecutivamente otros graves dilemas como la delincuencia, el pillaje, la prostitución, el alcoholismo, la violencia y, asimismo, el racismo. En cambio, *Vis a vis en Hawai* se distingue parcialmente de estas dos obras citadas y, además, se caracteriza por su hondo tratamiento de los problemas que denominamos "convivenciales", que se generan de la mala convivencia y el empeoramiento de las relaciones afectivas de los personajes entre sí y que desencadenan, por tanto, su mísera marginación sentimental.

Ahora bien, Mario padecía sufrimiento, desengaño, dolor, desesperación, soledad, hiel, necesidad, insatisfacción, incomunicación, frustración, infelicidad, rabia, abandono, tristeza, desamor y, sobre todo, una mísera falta de contenido afectivo y sentimental por su mujer Carla. El protagonista marginado de la obra no se relacionaba bien con su esposa donde en más de una ocasión no cesaba de confesarlo. La existencia del sentido de igual a igual, que Carla pretendía que reinara muy a menudo su relación con él, deterioró parcialmente su matrimonio. Pero las graves acusaciones, que le conllevó su atropello casual a la chica de los patines, desempeñaron gran cometido en acabar definitivamente esta relación matrimonial. En líneas generales, el infeliz Mario plasma de carne y hueso un evidente ejemplo de los problemas convivenciales que Alonso de Santos intentaba mostrar y revelar en sus obras teatrales.

Al igual que Mario ha sido, asimismo, Ana. Esta joven policía siente, además, soledad, infelicidad y decepción en su vida. La cárcel en que están ingresados los dos personajes —Mario por cumplir una condena y Ana por lo del "vis a vis"— fue una clara metáfora de los problemas convivenciales, que sufren ambos por igual, y de los que no pueden escapar a no ser por refugiarse en el amor, el sueño y la esperanza. Las experiencias e impresiones que han tenido Mario y Ana en sus relaciones —él con las mujeres y ella con los hombres— no les han ido demasiado bien a los dos. Así que después de constituir una inexistente pareja a lo largo de una hora y media, que es el tiempo de su encuentro "vis a vis" carcelario, ambos personajes encuentran en el amor la única terapia y, además, verdadera esperanza que les llevan a encerrar la marginación afectiva y sentimental en que estaban encerrados.

*Vis a vis en Hawai* es una comedia que siguió el mismo camino que trazó antes Alonso de Santos en *Pares y Nines*: dibujar y mostrar los distintos rasgos y aspectos de las relaciones amorosas y sentimentales, presentando así un tratamiento marcadamente nuevo. Los protagonistas marginados de una y otra obra (Mario, Roberto y Federico) fueron ejemplos muy vivos de la otra cara de la moneda que Don Juan representa con maestría su cruz. En estas dos comedias, han sido los tres varones los que sufrían la dictadura del otro sexo femenino (Carla, Ana, Carmela y Nines). La consecuencia inmediata ha sido, pues, la presentación de tres personajes inmaduros afectivamente que les costaba mucho mantener relaciones amorosas que les aportaran la estabilidad en su vida emocional.

Con los protagonistas de *Vis a vis en Hawai*, Mario y Ana, Alonso de Santos empieza a volver la vista a otros sectores y clases sociales que no había abordado antes en su producción teatral, la clase media burguesa. La abogada de Ángel, Ana Vásquez, en *Yonquis y yanquis*, ha sido una evidente muestra de esta clase. No obstante, el círculo empezará a agrandar una vez más con los protagonistas de las dos comedias posteriores, *Dígaselo con valium* y *Hora de visita*, como veremos inmediatamente.

Al igual que *Trampa para pájaros*, *Salvajes* y *La sombra del Tenorio*, la acción teatral de *Vis a vis en Hawai* comenzó con el incidente desencadenante y no con la situación previa que ha tenido que venir en segundo plano. Si a esto mismo añadimos la existencia en la obra de una gran serie de equívocos, enredos, intrigas, disimulos, engaños, mentiras, sospechas, máscaras y apariencias concluimos que Alonso de Santos pretendió, desde el comienzo de la función, captar la atención de su espectador-lector y motivar su curiosidad. Es más, Alonso de Santos le concede a éste el mérito de saber más información que los propios personajes, imitando así los el mismo procedimiento que hicieron antes los clásicos antiguos como Plauto y modernos como Valle Inclán.

En esta comedia se consigue el canon aristotélico de la unidad de acción, tiempo y lugar. Nuestro autor ha podido condensar en unas reducidas, concisas y determinadas horas los acontecimientos de la obra. Además, el espacio único de la comedia fue el que determinaba la acción teatral al igual que *Trampa para pájaros* y *La sombra del Tenorio*. Como suele hacer en todas sus obras, Alonso de Santos mezcló con la acción de *Vis a vis en Hawai* niveles de imaginación y sueños para poder producir efectos propios de las técnicas cinematográficas y televisivas —íntimamente familiarizadas por él— que pretendieron, sobre todo, romper del todo con las estructuras tradicionales del lugar escénico.

Asimismo, se añade a su evidente intención de minimalismo —que realizó antes en *Trampa para pájaros* y *La sombra del Tenorio*— el elenco de los personajes que aparecieron sobre las tablas del escenario y que se redujeron sólo a tres. Los enviados especiales que presenciaron a la comedia a través de sus voces "en off" —los reclusos colegas de Mario y marginados como él— tuvieron, también, un papel muy importante: destacar una vez más otros símbolos de los marginados sumergidos en el mar de la infelicidad, insatisfacción, sufrimiento y dolor.

El lenguaje de otras obras como *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y, asimismo, *Salvajes* pretendió materializar la marginación cultural en que se encontraban inmersos sus protagonistas. Mientras, el de *La sombra del Tenorio* se vio alternado por otro teatral y retórico, propio de la larga carrera profesional de Saturnino Morales, actor cómico fracasado. Nada de esto ocurrió en *Vis a vis en Hawai* puesto que los dos personajes principales de la obra, Mario y Ana, procedían de la clase media burguesa. Así que, en esta comedia, Alonso de Santos quiso trasladar simplemente a las tablas del

escenario el habla auténtico, natural y popular de la calle en el que se distinguía sólo el Funcionario de prisión por las frases hechas y expresiones coloquiales.

## 6. Dígaselo con valium.

Chori. A lo mejor todo me pasa por lo que decía una "boqui" de la cárcel. "Chori", me decía, "tú estás sin domesticar". [...].

Gracia. (*Habla consigo misma, mirando hacia el lugar por dónde ha desaparecido Chori*). Yo también estoy sin domesticar, Chori... Te lo juro<sup>7</sup>.

Esta comedia, junto con *Pares y Nines* y *Vis a vis en Hawai*, constituye la cuarta trilogía dentro de la producción teatral de Alonso de Santos que trata de la marginación, en este caso, afectiva y sentimental. Aunque, según las fechas de estreno de esas tres comedias, *Dígaselo con valium* era la que terminó la trilogía, creemos que es la que inauguró lógicamente el camino de abordar estos tipos de marginación. En esta comedia se abordan, de fondo, los motivos que derriban desde dentro el hogar matrimonial y que dan lugar a la separación final que sufrían sus consecuencias respectivamente Roberto y Federico, en *Pares y Nines*, y Mario y Ana, en *Vis a vis en Hawai*. En las tres comedias y, sobre todo, en la que concluimos ahora, una serie de problemas, generados de la mala convivencia de los personajes entre sí, da origen a la marginación afectiva y sentimental de los protagonistas: frustración, incomunicación, insatisfacción, infelicidad, soledad y, ante todo, desamor.

Tanto Gracia como Chori y Sole están sin domesticar. Las tres mujeres de la comedia deseaban establecer una relación de igual a igual con sus respectivos maridos y, por esto mismo, resultaron ser maltratadas, sufridoras y, sobre todo, marginadas. La violencia no es tema nuevo en la producción teatral de Alonso de Santos —lo abordó antes en obras finiseculares como *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*— pero sí que lo es la de género. Los malos tratos que se trataron en esta comedia se convirtieron actualmente en un tema alarmante y candente de que sufren muchas familias de la sociedad española de este nuevo milenio. Nuestro autor con esta comedia, escrita hace más de unos dieciocho años, intuía problemas que necesitan unas urgentes soluciones y, por lo tanto, se ha convertido en un cronista de hoy mismo.

La mísera violencia doméstica no resultó ser la única novedad en el teatro finisecular de Alonso de Santos puesto que se hermanó con ella la extensión del margen de sufridores, perdedores y marginados. Nos referimos a la nueva clase de personajes que trataba nuestro autor en esta obra: los socio-económicamente acomodados y pudientes Gracia y Jano. Al lado de la clase popular plasmada por Chori y la rural encarnada por Sole, la acomodada subió las tablas del escenario de *Dígaselo con valium* mediante esta joven pareja triunfante. Alonso de Santos quería decir que la marginación

---

<sup>7</sup> J. L. Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, Ediciones Irreverentes, colec. Incontinentes, Madrid, 2005, pág. 110.

no es nunca jamás exclusiva a las clases inferiores, sino que se puede aplicar, también, a los miembros de la sociedad del bienestar y comodidad.

La tercera novedad que representa esta obra es el tratamiento del tema de bisexualidad. Es verdad que este tema fue tratado en *Trampa para pájaros* a través del personaje de Abel que confesó a su hermano Mauro mantener unas relaciones amorosas con otros hombres, pero la novedad en esta comedia radica en que ha sido una mujer la que se quedó enamorada con otra —Chori/Gracia—. Así, Alonso de Santos se convierte en fiel testigo, verdadero espejo y proclamado portavoz del sentirse de muchos sectores de la sociedad española finisecular con su empeño afín de crear unos códigos y reglas válidos para públicos distintos con formas de pensar y mentalidades muy diferentes y, además, procedentes de clases sociales tan dispares.

Los pequeños detalles han desempeñado, también, un importante papel dentro de *Dígaselo con valium* de modo que han destacado a un marginado más. El hecho de que la protagonista femenina de la comedia que nos ocupa guardaba una colección de fotos de la estrella universal, Marilyn Monroe, en un lugar muy relevante de su casa conyugal nos llevó a indagar mucho en las respectivas biografías de ambas personajes y, además, a realizar una comparación entre sus trayectorias vitales, personales y matrimoniales. El resultado final fue fructífero puesto que, al lado de que los dos personajes fueron sufridores, perdedores y marginados, Gracia Vázquez resultó ser una gran contrafigura, por excelencia, de Marilyn Monroe.

Al igual que *Yonquis y yanquis*, *Dígaselo con valium* adoptó un esquema parecido al de la mayoría de las obras dramáticas, empezando, primero, por la situación previa, pasando, luego, por el incidente desencadenante y llegando, después, a la incertidumbre que se plantea en la mente del espectador-lector sobre cómo se desarrollará, de ahora en adelante, la vida escénica de los personajes y, además, cómo se resolverá el conflicto general de la trama principal de la obra.

Las tres subtramas secundarias y paralelas, entretajadas con maestría con la trama central de la obra, se desarrollaron de la siguiente manera: la primera, que trataba la violencia de género que padecían Chori y Sole por sus respectivos maridos, ha dado relieve a la acción y al profundo conflicto dramático que sufría Gracia y, además, ha reforzado el tema y la idea central de *Dígaselo con valium*; la segunda, que abordaba el amor bisexual entre Chori/Gracia, fue utilizada por nuestro autor como mecanismo de respiro para aligerar la tensión generada por la incertidumbre del conflicto central; y la tercera, que principalmente tenía por objetivo producir cierta desviación al conflicto central de la comedia, ha sido un elemento de suspense que planteó cierta incertidumbre paralela a la principal y ha sido utilizada por el autor para rellenar tiempos que se necesitan en la trama central sin que se aporte nada a la historia.

A diferencia con el relevante papel que desempeñaba el tiempo en obras como *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis*, *La sombra del Tenorio* y *Vis a vis en Hawai*,

el de esta comedia no aportó nada nuevo a la marginación que sufrían los personajes; se ha reducido solamente a señalar el transcurso de los acontecimientos sin aportar nada a la condición marginal de los personajes. En cambio, el espacio de *Dígaselo con valium* —único, semi interior y cerrado— dio una imagen nítida de la mísera situación de la infeliz Gracia que volvió a ser encerrada literalmente en su casa conyugal.

La marginación cultural de los personajes de la obra fue representada por Chori y Sole. El lenguaje de estos dos personajes —aunque resultó ser rico de sus diferentes aspectos lingüísticos— se caracterizó por su pobre margen cultural. Además, este lenguaje llenó la obra con rasgos y aspectos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos coloquiales que han sido participados, en contadas ocasiones, por la pareja protagonista, Gracia y Jano.

## 7. Hora de visita.

Julia. A mí me gustaría que me dijeras qué es lo que tú crees que hay para la gente que como yo tiene sesenta y algún años, y se encuentra en plena forma. ¿Qué hago con lo que me queda de vida? ¿Eh...? ¿Me matriculo en un cursillo nocturno para abuelas resignadas a hacer baberos de ganchillo? Sí, ya sé que existen otras cosas en la vida pero es que son aburridísimas, y yo si me aburro me muero. [...]. El mundo está hecho fatal, ésta es otra de las cosas que se aprenden con los años. Es sólo para los de mediana edad. Los demás somos materia sobrante: aspirantes a personas como los niños y los jóvenes, o bocas inútiles que ya no estamos en época de ganar dinero, que es lo único que importa hoy día<sup>8</sup>.

En esta comedia, Alonso de Santos aborda un nuevo y, además, especial tipo de marginación, la de los años. La protagonista de la obra, Julia, que es una persona mayor, ha sido miserablemente arrinconada y relegada por su edad y, asimismo, encontró a sí misma obligada social y humanamente a sufrir una muerte anticipada. No obstante, ella no se resignó a su miserable situación porque goza de un comportamiento jovial y vital poco esperable en una mujer de su edad. Además, Julia, pese a todas las adversidades y desgracias que sufrió a lo largo de su andadura, se dota de un espíritu esperanzador, soñador, luchador y, también, amador a la vida. Todo ello se vio cuestionado durante la acción teatral de la comedia donde Julia se enfrenta con un difícil reto: recuperar a su única hija, que se encuentra hospitalizada tras un intento frustrado de suicidio, y hacerla regresar nuevamente a la vida.

Por otra parte, Julia padecía, también, otros dos tipos de marginación, afectiva y sentimental, provocados por sus padres y su marido. Estas ocultas distorsiones se han revelado en su largo diálogo, donde recordaba unos pasajes propios de sus trayectorias vital, personal y matrimonial, y han desencadenado tipos diferentes de conflicto: social, de situación y, en parte, interno. Este mismo asunto la configuró como víctima de clases distintas de marginación.

---

<sup>8</sup> J. L. Alonso de Santos, *Hora de visita*, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, 1996, págs. 23-24.

Ahora bien, esta comedia se fundamenta sobre una antítesis: la muerte —que lo señala la mala situación de Marta que ya perdió su fe en la vida y, por lo tanto, trató de suicidarse— frente a la vida —que lo plasma su madre que lucha con todas sus fuerzas para agarrarse del sueño y la esperanza—. En esta contrariedad de metas, representada por madre e hija, se materializa el conflicto principal de la comedia, el de relación.

Este encuentro/visita suponía la realización de una confesión pendiente entre Julia y Marta. La protagonista de la comedia se sentía una conciencia atormentada hacia su hija porque sabe que ha fallado como madre. Por tanto, trató de conseguir las paces con ella, pero sin ahondar más en temas delicados que pueden hierirla. Así que en esta obra no se consigue la confesión en su totalidad. No obstante, esta confesión sí que pone de relieve algunos problemas relacionales y convivenciales que resaltan la marginación afectiva y sentimental que sufre no sólo la madre, sino también, la hija. Julia y Marta no se comunicaban bien y, por lo tanto, vivían juntas como dos extrañas. Además, la hija y su esposo, a menudo, reprochaban a Julia por su comportamiento hilarante, lo cual le provocó una marginación afectiva de la que tanto sufría antes a manos de sus padres y de su difunto marido. Asimismo, como los dos empeñan en arrinconarla en el ángulo de una mujer mayor, Julia se sintió otra marginación terrible, la de los años.

Resulta curioso que Marta sufre, también, marginación afectiva y sentimental muy idénticas a las que su madre padecía. Su marido la dejó, lo cual le provocó soledad, depresión, desesperación, desengaño y, por lo tanto, pérdida de la fe en la vida. En esta obra, madre e hija representan, pues, varios tipos de marginación: afectiva, sentimental, humana y, además, de años. No obstante, Julia se distingue de Marta de su capacidad de luchar y resistir para vivir, cosa que consigue ingerir en ésta al final de la comedia.

Debajo de estos primeros planos se entrañan muchos pliegues que abordan el empeoramiento y deterioro de las relaciones afectivas entre Marta y su hija Blanca, que no aparece sobre el escenario, pero se citan sus experiencias en el discurso de la abuela. De nuevo, se repite la misma historia entre madres e hijas y, con ellas, se demuestra que los problemas convivenciales son preludios a la marginación y el sufrimiento.

Los frecuentes viajes de la memoria de Julia al pasado para evocar recuerdos de su trayectoria vital, personal y matrimonial y, además, otros propios de la biografía de su hija evidenciaron hasta qué punto fueron las dos mujeres víctimas, sufridoras y, por lo tanto, marginadas. La notable combinación y mezcla de los tiempos lejanos y pasados con el presente de la acción teatral ha sido una viva muestra de cómo se sirve el autor de los diferentes aspectos de su obra para transmitir sus mensajes denunciatorios de la marginación de sus personajes. Al igual que el tiempo ha sido, asimismo, el espacio de la obra. La habitación del hospital, en que se desarrollan los sucesos, representó una imagen nítida no solamente de la hija hospitalizada que perdió sus ganas de vivir, sino también de la madre que la obligan a una muerte anticipada por la edad que tiene.



*Hora de visita* se distingue de las demás seis obras finiseculares ya estudiadas anteriormente por la infrecuencia de los rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos populares que evidencia la evidente lejanía de Julia de la marginación cultural que sufrían otros personajes alonsosantianos. Este asunto se debe originalmente a la clase social a la que pertenece la protagonista y al nivel de educación a que llegaba de joven y al que aspiraba de mayor.

En resumidas palabras, el autor objeto de estudio ha sido un hombre de teatro en el más completo y exacto sentido de la expresión porque en su ámbito lo ha hecho todo. Asimismo, Alonso de Santos ha sido un fiel espejo de la realidad social española de su tiempo, la de la democracia en cuyo primer albor ya vio representada su primera obra teatral. Esperamos haber hecho, con esta Tesis Doctoral, un pequeño homenaje a este gran autor muy amador de este sublime arte —el teatro— y, además, a sus creaciones artísticas escritas y estrenadas en la década final del siglo que ya se acabó.



## **BIBLIOGRAFÍA**

## I. OBRAS DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS (POR ORDEN DE ESTRENO).

### A)- Obra teatral.

#### 1. *¡Viva el duque, nuestro dueño!*

- Estreno: Pequeño Teatro Magallanes de Madrid, 1975.
- Publicación:
  1. Con prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Vox, Madrid, 1980.
  2. Junto con *La estanquera de Vallecas* y con estudio preliminar de María Teresa Oliveira, Alhambra, Madrid, 1988.
  3. Con introducción de Margarita Piñero y Eduardo Pérez Rasilla, Castalia Didáctica, Madrid, 2001.

#### 2. *Del laberinto al 30.*

- Estreno: Sala Cadarso de Madrid, 1979.
- Publicación:
  1. En *Estreno*, vol. XI, núm. 2, Universidad de Cincinnati, 1985.
  2. Junto con *Pares y Nines* y con prólogo de Eduardo Galán, Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 1991.

#### 3. *El álbum familiar.*

- Estreno: Teatro María Guerrero de Madrid, 1982.
- Publicación:
  1. En *Primer Acto*, núm. 194, 1982.
  2. Preyson / Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1984.
  3. Junto con *Bajarse al moro* y con introducción de Andrés Amorós, Espasa Calpe, Madrid, 1992.
  4. Traducida al francés por Hugo Pavito, *L'Album de Famille*, Les Éditions du Laquet, Martel, 2003.

#### 4. *Golfus Emerita Augusta.*

- Estreno: Teatro Romano de Mérida, 1982.
- Sin publicar.

#### 5. *El gran Pudini.*

- Estreno: Festival Internacional de Teatro, 1983.
- Sin Publicar.

#### 6. *La estanquera de Vallecas.*

- Estreno: Teatro Martín de Madrid, 1985, y en USA, University Park, Pennsylvania, 1997.
- Publicación:
  1. Con prólogo de J. L. Alonso de Santos, La Avispa, Madrid, 1982.

2. Con prólogo de Fermín Cabal, Biblioteca Antonio Machado, Madrid, 1986.
3. Junto con *¡Viva el duque, nuestro dueño!* y con estudio preliminar de María Teresa Olivera, Alhambra, Madrid, 1988.
4. En *Teatro español contemporáneo (Antología)*, Centro de documentación Teatral, Madrid, 1992.
5. Junto con *La sombra del Tenorio* y con introducción de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1995.
6. Traducida al turco por Engin Karacaören, *Tütiüncü Dükkani*, Melek Atik, Ankara, 1996.
7. Traducida al inglés por Phyllis Zatlin y Steve Wise, *Hosteges en the barrio*, Artistic Director The Bridge Theater, Pensylvania, 1997.
8. Traducida al ruso por Vladimir Oleríny, *Trafikantka Z Predmestia*, en *Súcansá Spanielska Dráma*, Národné divadelné, Bratislava, 1998.

7. *Bajarse al moro*.

- Estreno: Teatro Bellas Artes de Madrid, 1985.

- Publicación:

1. Con prólogo de Eduardo Haro Tecglen, Ediciones de Cultura Hispánica de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985.
2. Con prólogo de Eduardo Haro Tecglen, Antonio Machado/Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1986.
3. Con estudio de Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 1988.
4. Con estudio de Domingo Ynduráin, en *Seis dramaturgos españoles del siglo XX. Teatro en Democracia, Primer Acto* / Girol Books, vol. II, Madrid, 1989.
5. Junto con *El Álbum familiar* y con introducción de Andrés Amorós, Espasa Calpe, Madrid, 1992.
6. Traducida al inglés por Phyllis Zatlin e introducción de Patricia W. O'Connor, *Going Down To Marrakesh*, en *Plays of the New Democratic Spain (1975-1990)*, University Press Of America, Lanham (Meryland), Nueva York, 1992.
7. Traducida al francés por François Bonfils y Caroline Lepage, *Descente au Maroc*, Marie-France Delport, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997.
8. Traducida al alemán y con estudio de Wilfried Floeck, *Der Marokkotrip*, en *Spanisches Gegenwartshheater, I y II*, Francke, Tubinga, 1997.
9. Traducida al italiano y con introducción de Emilio Coco, *Recarsi dal moro*, en *Teatro spagnolo contemporaneo*, vol. I, Edizioni dell'Orso, Turín, 1998.

10. Con introducción de José Luis Sánchez Ferrer, Anaya, Nueva Biblioteca Didáctica, Madrid, 2001.

8. *La última pirueta*.

- Estreno: Teatro Monumental de Madrid, 1986.

- Publicación:

1. Con prólogo de J. L. Alonso de Santos, Antonio Machado / Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1987.

2. Con introducción de Wilfried Floeck, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Antología Teatral Española, Murcia, 1994.

9. *Fuera de quicio*.

- Estreno: Teatro Reina Victoria de Madrid, 1987.

- Publicación:

1. Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1985.

2. Con prólogo de Gerardo Malla, Antonio Machado, Madrid, 1988.

3. Estro, Valencia, 1993.

4. Ediciones Antonio Ruiz Negre, 1993.

10. *Pares y Nines*.

- Estreno: Teatro Infanta Isabel de Madrid, 1989.

- Publicación:

1. En *Primer Acto*, núm. 227, enero-marzo de 1989.

2. Antonio Machado / Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1990.

3. Junto con *Del laberinto al 30* y con prólogo de Eduardo Galán, Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 1991.

11. *El combate de don Carnal y doña Cuaresma*.

- Estreno: Coimbra, 1989.

- Publicación: Aguilar, Madrid, 1980.

12. *Trampa para pájaros*.

- Estreno: Teatro Rojas de Toledo, 1990.

- Publicación:

1. Con prólogo de J. L. Alonso de Santos, Marsó / Velasco, Madrid, 1991.

2. Con estudio de Eduardo Galán, Edelvives, Madrid, 1993.

3. En Sociedad General de Autores de España (SGAE), 1993.

4. En Caos editorial, [www.caoseditorial.com](http://www.caoseditorial.com), Madrid, 2003.

13. *Vis a vis en Hawai*.

- Estreno: Teatro Infanta Isabel de Madrid, 1992.

- Publicación:

1. Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1994.

2. Junto con *En manos del enemigo* y con introducción de José Gabriel López Antuñano, Fundamentos, Madrid, 2007.

14. *Dígaselo con Valium*.

- Estreno: Teatro Barakaldo de Bilbao, 1993.

- Publicación:

1. Con introducción de Marga Piñero, Fundación Pedro Muñoz Seca, Hogarsur, Puerto de Santa María, Cádiz, 2001.

2. Con introducción de Marga Piñero, Ediciones Irreverentes S. L., colec. Incontinentes, Madrid, 2005.

15. *La sombra del Tenorio*.

- Estreno: Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, 1994.

- Publicación:

1. en *Primer Acto*, núm. 257, enero-febrero de 1995.

2. Junto con *La estanquera de Vallecas* y con introducción de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1995.

3. Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1996.

16. *Hora de visita*.

- Estreno: Teatro Barakaldo de Bilbao, 1994.

- Publicación: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, 1996.

17. *Yonquis y yanquis*.

- Estreno: C.D.N, Teatro Olimpia de Madrid, 1996.

- Publicación:

1. Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1997.

2. Junto con *Salvajes* y con introducción de César Oliva, Castalia, Madrid, 2002.

18. *Salvajes*.

- Estreno: Teatro Maravillas de Madrid, 1998.

- Publicación:

1. Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1998.

2. Junto con *Yonquis y yanquis* y con introducción de César Oliva, Castalia, Madrid, 2002.

19. *La comedia de Carla y Luisa*.

- Estreno: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2002.

- Publicación:

1. Con introducción de Francisco Gutiérrez Carbajo y José Ramón Fernández, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 2003.

2. Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 2005.

20. *Un hombre de suerte*.

- Estreno: Festival Internacional de Cazorla, 2003.

- Publicación: Ñaque Editora, Ciudad Real, 2004.

21. *Cuadros de amor y humor al fresco.*

- Sin estrenar.

- Publicación:

1. La Avispa, Madrid, 2001.

2. Con introducción de Francisco Gutiérrez Carbajo, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 2006.

22. *En manos del enemigo.*

- Sin estrenar:

- Publicación: Junto con *Vis a vis en Hawai* y con introducción de José Gabriel López Antuñano, Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 2007.

23. *La cena de los generales.*

- Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla, 2008.

- Publicación: Castalia, Madrid, 2008.

24. *Amor líquido.*

- Sin estrenar:

- Publicación: Ediciones Irreverentes S. L., colec. Teatro, núm. 5, Madrid, 2009.

25. *En el oscuro corazón del busque.*

- Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla, 2010.

- Sin publicar.

26. *El demonio, el mundo y mi carne.*

- Sin estrenar.

- Sin publicar.

**B)- Teatro infantil.**

1. *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón.*

- Estreno: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1980.

- Publicación:

1. Miñón, Valladolid, 1982.

2. Con prólogo de J. L. Alonso de Santos, Susaeta, Madrid, 1991.

3. Junto con *Besos para la bella durmiente*, Castalia, Madrid, 2006.

2. *Besos para la bella durmiente.*

- Estreno: Sala San Pol de Madrid, 1984.

- Publicación:

1. Castalia Ediciones, Valladolid, 1994.

2. Junto con *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, Castalia, Madrid, 2006.



3. *¡Viva el teatro!*

- Sin estrenar:
- Publicación: Everest, Fundación María José Jove, león, 2006.

**C)- Teatro breve.**

1. *La chica de los ojos azules.*

- 1- Junto con *Mujeres de vida fácil*, en *Barcarola*, núm. 39, Albacete, 1992.
- 2- En *Cuadros de amor y humor, al fresco*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 2006, págs. 181-183.

2. *Mujeres de vida fácil.*

- 1- Junto con *La chica de los ojos azules*, en *Barcarola*, núm. 39, Albacete, 1992.
- 2- En *Cuadros de amor y humor, al fresco*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 2006, págs. 107-110.

3. *Agosto.*

- 1- Junto con *Lapislázuli*, en *Barcarola*, núm. 41, Albacete, 1993.
- 2- En *Cuadros de amor y humor, al fresco*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 2006, págs. 87-91.

4. *Lapislázuli.*

- 1- Junto con *Agosto*, en *Barcarola*, núm. 41, Albacete, 1993.
- 2- En *Maratón de monólogos 2002*, Asociación de Autores de Teatro (AAT), Madrid, 2002.
- 3- En *Cuadros de amor y humor, al fresco*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 2006, págs. 139-142.

5. *Una pequeña confusión.*

- 1- En *Maratón de monólogos*, Asociación de Autores de Teatro (AAT), Madrid, 2003.

6. *De mayor seré bomba.*

- 1- En *Teatro contra la guerra*, Asociación de Autores de Teatro (AAT), Madrid, 2003.

7. *Breve encuentro.*

- 1- En *Teatro breve entre dos siglos*, ed. de Virtudes Serrano, Cátedra, Madrid, 2004.

**D)- Versiones teatrales.**

1. *El farsante del mundo occidental*, de J. Synge.

- Estreno: Teatro Libre, 1971.
- Sin publicar.

2. *Horacios y Curiacios*, de B. Brecht.
  - Estreno: Teatro Libre, 1971.
  - Sin publicar.
3. *El auto del hombre*, sobre textos de Calderón de la Barca.
  - Estreno: Teatro Libre. 1972.
  - Sin publicar.
4. *Las aves*, de Aristófanes.
  - Estreno: Teatro Libre, 1973.
  - Sin publicar.
5. *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, de Pío Baroja.
  - Estreno: Teatro Libre, 1978.
  - Sin publicar.
6. *En manos del enemigo*, de M. Gorka.
  - Estreno: Calibán Teatro. Sala San Pol, 1985.
  - Sin publicar.
7. *¡Viva la ópera!*, de G. Donizetti.
  - Estreno: Compañía Ópera Cómica Teatro Albéniz, 1986.
  - Sin publicar.
8. *No puede ser...el guardar una mujer*, de Agustín Moreto.
  - Estreno: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1987.
  - Publicación: Con estudio preliminar de Pilar Paloma, Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid, 1987.
9. *Los enredos de Scapin*, de Moliere.
  - Estreno: Teatro Español, 1987.
  - Sin publicar.
10. *Miles Gloriosus*, de Pauto.
  - Estreno: Teatro Romano de Mérida, 1989.
  - Publicación:
    1. Con prólogo de Paco Marsó, Marsó / Velasco, Madrid, 1989.
    2. En J. L. Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto*, prólogo de José Romera Castillo, UNED, Madrid, 2000.
11. *Robinson*, de Rafael García Santisteban.
  - Estreno: Teatro de Madrid, 1992.
  - Con prólogo de J. L. Alonso de Santos, Capital Europea de la Cultura, Madrid, 1992.
12. *Nuestra cocina*, basada en *La cocina*, de Arnold Wesker.
  - Estreno: Teatro Infanta Isabel, 1993.

- Publicación: Con estudio preliminar del autor y otros, RESAD, núm. 1, Madrid, 1992.

13. *La dulce Cásina*, de Plauto.

- Estreno: Teatro Romano de Mérida, 1995.
- Publicación: En J. L. Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto*, prólogo de José Romera Castillo, UNED, Madrid, 2000.

14. *Anfitrión*, de Plauto.

- Estreno: Teatro Romano de Mérida, 1996.
- Publicación: En J. L. Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto*, prólogo de José Romera Castillo, UNED, Madrid, 2000.

15. *El eunuco*, de Terencio.

- Estreno: Teatro Romano de Mérida, 1998.
- Sin publicar.

16. *La dama duende*, de Calderón de la Barca.

- Estreno: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.
- Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid, 2000.

17. *Yo Claudio*, de Robert Graves.

- Estreno: Teatro Romano de Mérida, 2004.
- Publicación: Ñaque Editora, Ciudad Real, 2006.

18. *El Buscón*, versión de *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*, de Francisco de Quevedo.

- Sin estrenar.
- Publicación: Con presentación de Margarita Piñero, RESAD-Fundamentos, Madrid, 2006.

**E)- Obra narrativa.**

1. *Paisaje desde mi bañera*, Espasa Calpe, Madrid, 1993.
2. *Una de piratas*, S. M., El barco de vapor, Madrid, 1994.
3. *El Romano*, Ediciones Irreverentes, Madrid, 2003.

**F)- Obras teóricas.**

1. ALONSO DE SANTOS, J. L. y CABAL, Fermín,
  - *Teatro español de los 80*, Fundamentos, Madrid, 1985.
2. ALONSO DE SANTOS, J. L.,
  - *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1998.
3. ALONSO DE SANTOS, J. L.,
  - *Manual de teoría y práctica teatral*, Castalia, Madrid, 2007.

**G)- Artículos.**

- "Responsabilidad de la crítica independiente" (Carta de Teatro Libre), *Primer Acto*, núm. 167, abril, 1974, pág. 63.
- "*Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca, por el T.E.C", *Primer Acto*, núm. 182, diciembre, 1979, págs. 44-56.
- "Enrique Buenaventura y su método de creación colectiva", *Primer Acto*, núm. 183, febrero, 1980, págs. 73-81.
- "Los "más" y los "menos" de la imagen", *Primer Acto*, núm. 184, abril-mayo, 1980, págs. 4-12.
- "El "otro" encuentro", *Primer Acto*, núm. 185, agosto-septiembre, 1980, págs. 14-21.
- "Presencia del teatro de Bergamín", *Primer Acto*, núm. 185, agosto-septiembre, 1980, págs. 32-33.
- "Els comediantes en Madrid", *Primer Acto*, núm. 186, octubre-noviembre, 1980, págs. 2-16.
- "Edmundo Barbero: la otra historia del teatro español", *Primer Acto*, núm. 187, diciembre de 1980 y enero de 1981, págs. 138-143.
- "Crítica de la obra de Alfonso Vallejo", *Primer Acto*, núm. 187, diciembre de 1980 y enero de 1981, pág. 160.
- "El método en España: I Introducción", *Primer Acto*, núm. 188, febrero-junio, 1981, págs. 13-17.
- "El método en España: II Entrevista con William Layton", *Primer Acto*, núm. 188, febrero-junio, 1981, págs. 17-37.
- "Un ejercicio de Lee Strasberg", *Primer Acto*, núm. 188, febrero-junio, 1981, págs. 38-40.
- "El método en España: III Entrevista con John Strasberg", *Primer Acto*, núm. 188, febrero-junio, 1981, págs. 41-56.
- "El método en España: IV Entrevista con Dominic de Fazio", *Primer Acto*, núm. 188, febrero-junio, 1981, págs. 57-72.
- "Tadeusz Kantor y Wielopole, Wielopole por Cricot-2", *Primer Acto*, núm. 189, julio-octubre, 1981, págs. 31-38.
- "Entrevista con Tadeusz Kantor: el actor nuevo no debe representar", *Primer Acto*, núm. 189, julio-octubre, 1981, págs. 39-42.
- "Dagoll Dagom con Sisa en *La noche de San Juan*", *Primer Acto*, núm. 190-191, noviembre-diciembre, 1981, págs. 193-200.
- "Ha muerto Strasberg", *Primer Acto*, núm. 192, enero-febrero, 1982, págs. 3-6.
- "La personalidad de un maestro", *Primer Acto*, núm. 192, enero-febrero, 1982, págs. 7-11.
- "Entrevista a Manolo Collado", *Primer Acto*, núm. 193, marzo-abril, 1982, págs. 34-46.
- "II Festival Internacional de Madrid", *Primer Acto*, núm. 194, agosto-septiembre, 1982, págs. 105-107.

- "Fermín Cabal, un autor de nuestro tiempo", *Primer Acto*, núm. 196, noviembre-diciembre, 1982, págs. 27-40.
- "Una noche de Gassman, una noche de teatro", *Primer Acto*, núm. 198, abril-mayo, 1983, págs. 97-99.
- "III Festival de Teatro de Mallorca", *Primer Acto*, núm. 198, abril-mayo, 1983, pág. 123.
- "León Felipe, un juglar desterrado de su patria", *Primer Acto*, núm. 201, noviembre-diciembre, 1983, págs. 40-42.
- "La niña guerrillera, de José Bergamín: romance a la España perdida", *Primer Acto*, núm. 201, noviembre-diciembre, 1983, pág. 46.
- "Paco Ignacio Taibo; canto al exilio en una crónica representante: *Morir del todo*", *Primer Acto*, núm. 201, noviembre-diciembre, 1983, págs. 48-49.
- "Festivales griegos, verano del 84", *Primer Acto*, núm. 203-204, marzo-junio, 1984, págs. 170-174.
- "Con Andrea D'Odorico, escenógrafo de *La casa de Bernarda Alba*", *Primer Acto*, núm. 205, septiembre-octubre, 1984, págs. 32-42.
- "V Festival de Teatro de Madrid", *Primer Acto*, núm. 206, noviembre-diciembre, 1984, pág. 69.
- "Cyrano de Bergerac", *Primer Acto*, núm. 206, noviembre-diciembre, 1984, págs. 71-73.
- "23 monólogos para ejercicios", *Primer Acto*, núm. 208, marzo-abril, 1985, págs. 124-125.
- "Rafael Álvarez "el Brujo" en el corazón de *La Taberna*", *Primer Acto*, núm. 210-211, septiembre-diciembre, 1985, págs. 87-89.
- "Yo vi la Yerma de Nuria Espert", *Primer Acto*, núm. 212, enero-febrero, 1985, págs. 104-105.
- "José María Rodero", *Primer Acto*, núm. 217, enero-febrero, 1987, págs. 32-33.
- "Fernando Fernán Gómez: un actor en busca del ser humano", *Primer Acto*, núm. 220, septiembre-octubre, 1987, págs. 7-9.
- "En la muerte de Anouilh", *Primer Acto*, núm. 221, noviembre-diciembre, 1987, págs. 4-9.
- "Ana Marzoa: el arte de creer y crear en escena", *Primer Acto*, núm. 223, mayo, 1988, págs. 32-35.
- "Horrores cotidianos", *Primer Acto*, núm. 230, septiembre-octubre, 1989, págs. 64-65.
- "Principio y fin del Teatro Independiente", *Campus*, núm. 31, Universidad de Murcia, abril de 1989.
- "El texto teatral y otros lenguajes escénicos", Separata de *Primer Acto*, núm. 237, enero-febrero, 1991, págs. 21-23.
- "José Pedro Carrión: el arte de comunicar", *Primer Acto*, núm. 239, mayo-junio, 1991, págs. 124-127.
- "La seducción de la utopía", Separata de *Primer Acto*, núm. 243, 1992, pág. 15.
- "Un teatro que salía del "hondón"", *El Mundo*, 20 de junio de 1994.

- "El hombre frente a su espejo", *El Mundo*, 21 de enero de 1995.
- "El autor español en fin de siglo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 592, octubre de 1999, págs. 21-28.
- "Hombre bisagra", *El Mundo*, 30 de abril de 2000.
- "En busca de Eldorado", *ABC*, 22 de enero de 2001.
- "José Tamayo: medio siglo de teatro", *ABC*, 27 de marzo de 2003.
- "La estructura dramática", *Las puertas del drama* (Revista de Autores de Teatro), núm. 10, primavera de 2002, págs. 4-9.
- "Prólogo a *¡Viva el duque, nuestro dueño!*", en edición de María Teresa Olivera, Alhambra, Madrid, 1988, pág. 60.
- "Prólogo a *Bajarse al moro*", en *seis dramaturgos españoles del siglo XX, Teatro en Democracia, Primer Acto* / Girol Books, Madrid, 1989, págs. 247-249.
- "Prólogo a *Pares y Nines*": "De la naturaleza del amor", en *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, Fundamentos, Madrid, 1991, pág. 15.
- "Nota del autor", sobre *Trampa para pájaros*, Marsó / Velasco, Madrid, 1991, págs. 9-10.
- "Prólogo a *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*", Susaeta, Madrid, 1991, págs. 4-5.
- "Nota del autor", sobre *La última pirueta*, Servicio de Publicaciones de Universidad de Murcia, Antología de Teatral Española, Murcia, 1994, págs. 35-36.
- "Nota del autor", sobre *La estanquera de Vallecas*, en edición de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1995, pág. 55.
- "Nota del autor", sobre *La sombra del Tenorio*, en edición de Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1995, pág. 33.
- "Nota del autor", sobre *Hora de visita*, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, 1996, pág. 9.
- "Prólogo a *Yonquis y yanquis*", en edición de Cesar Oliva, Castalia, Madrid, 2002, pág. 200.
- "Prólogo a *Salvajes*", "Una mirada a la sociedad actual", en edición de Cesar Oliva, Castalia, Madrid, 2002, págs. 202-203.
- "Nota del autor" sobre *Un hombre de suerte*, Ñaque, Ciudad Real, 2004, págs. 9-11.
- "Nota del autor", sobre *Dígaselo con Valium*, en edición de Margarita Piñero, Ediciones Irreverentes, Madrid, 2005, págs. 43-44.
- "Prólogo a *Cuadros de amor y humor*", *al fresco*, en edición de Francisco Gutiérrez Carbajo, Cátedra, Madrid, 2006, pág. 85.
- "Presentación" a *La cena de los generales*, Castalia, Madrid, 2008, págs. 9-10

## II. ESTUDIOS O CRÍTICAS SOBRE J. L. ALONSO DE SANTOS O SU OBRA.

### A)- Monografías.

- MEDINA VICARIO, Miguel,
  - *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993.
- PIÑERO, Margarita,
  - *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Tesis Doctoral publicada, Fundamentos, colec. Arte, Madrid, 2005.

### B)- Prólogos, introducciones, estudios preliminares y presentaciones a J. L. Alonso de Santos o a su obra.

- AMORÓS, Andrés (intr.),
  - *El Álbum Familiar. Bajarse al moro*, Espasa Calpe, colec. Austral, Madrid, 1992, págs. 9-41.
  - *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Clásicos Castalia, Madrid, 1995, págs. 9-46.
- ARANDA, Celestino, (pres.),
  - *La cena de los generales*, Castalia, Madrid, 2008, págs. 12-13.
- CABAL, Fermín (pról.),
  - *La estanquera de Vallecas*, Biblioteca Antonio Machado, 1ª ed., Madrid, 1986, págs. 9-13.
  - *La estanquera de Vallecas*, Biblioteca Antonio Machado, 2ª ed., Madrid, 1986, págs. 9-13.
- D'ODORICO, Andrea, (pres.),
  - *La cena de los generales*, Castalia, Madrid, 2008, pág. 11.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (intr.),
  - *La comedia de Carla y Luisa*, "Un inquieto rey de la comedia", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 2003. págs. 19-131.
- FLOECK, Wilfried (intr.),
  - *La última pirueta*, Servicio de Publicaciones de Universidad de Murcia, Antología Teatral Española, Murcia, 1994, págs. 9-24.
- GALÁN, Eduardo (pról.),
  - *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, "Alonso de Santos o el arte de comunicarse con el público", Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 1991, págs. 7-11.
  - *Trampa para pájaros*, "Alonso de Santos, o la pasión de vivir", Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1993, págs. 9-13.
- GUTIÉRRES CARBAJO, Francisco (intr.),
  - *La comedia de Carla y Luisa*, "Alonso de Santos. Que siga la comedia", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 2003, págs. 5-16.

- *Cuadros de amor y humor, al fresco*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 2006, págs. 11-82.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (pról.),
  - *Bajarse al moro*, Ediciones de Cultura Hispánica del ICI, Madrid, 1985, págs. 7-19.
  - Biblioteca Antonio Machado, 1ª ed., Madrid, 1986, págs. 7-16.
  - Biblioteca Antonio Machado, 2ª ed., Madrid, 1986, págs. 7-16.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (pról.),
  - *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, Vox, colec. La Farsa, Madrid, 1980, págs. 9-12.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, (pról.),
  - *En manos del enemigo. Vis a vis en Hawai*, Fundamentos, colec. Espiral, Madrid, 2007, págs. 7-14.
- MALLA, Gerardo (pról.),
  - *Fuera de quicio*, Biblioteca Antonio Machado, Madrid, 1988, págs. 7-10.
- NARROS, Miguel, (pres.),
  - *La cena de los generales*, Castalia, Madrid, 2008, págs. 3-4.
- OLIVA, César (intr.),
  - *Yonquis y yanquis. Salvajes*. Dos tragedias cotidianas, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, págs. 7-48.
- OLIVERA SANTOS, María Teresa (est. prel.)
  - *¡Viva el duque, nuestro dueño! La estanquera de Vallecas*, Alhambra, colec. Humanidades, Madrid, 1988, págs. 1-57.
- PIÑERO, Margarita (intr.),
  - *Dígaselo con valium*, Fundación Pedro Muñoz Seca, Hogarsur, Puerto de Santa María, Cádiz, 2001, págs. 7-35.
  - Ediciones Irreverentes S. L., colec. Incontinentes, Madrid, 2005, págs. 7- 35.
- PÉREZ RASILLA, E. y PIÑERO, M., (intr.),
  - *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, Castalia Didáctica, Madrid, 2001, págs. 15-49.
- SÁNCHEZ FERRER, José Luis (intr.),
  - *Bajarse al moro*, Anaya, colec. Nueva Biblioteca Didáctica, Madrid, 2001, págs. 9-28.
- TAMAYO, Fermín y POPEANGA, Eugenia (intr.),
  - *Bajarse al moro*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, Madrid, 1988, págs. 11-95.

**C)- Estudios y críticas sobre J. L. Alonso de Santos o su obra aparecidos en libros.**

- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis,
  - "El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos: *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1990)", en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, págs. 381-392.



- "Una comedia existencial: *Hora de visita* (1994), de J. L. Alonso de Santos", en *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*, coord. por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego, Volumen II, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, págs. 36-44.
- CUESTA, Susana de la,
  - "*Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos", en Manuel Aznar Soler (eds.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, CITEC, Associació d'Idees, Barcelona, 1996, págs. 131-136.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa,
  - "Estudio de *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón y Besos para la bella durmiente*", en *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (desde Benavente a Alonso de Santos)*, Escuela Española, Madrid, 1987, págs. 255-265.
- FLOECK, Wilfried,
  - "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica.", en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, Alemania, 1995, págs. 1-43.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de,
  - "De la familia y formas concretas de parentesco", en *Teatro español 1980-2000*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, págs. 32-36.
  - "Violencia y muerte", en *Teatro español 1980-2000*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, págs. 115-126.
- MONLEÓN, José,
  - "La realidad del teatro: *La sombra del Tenorio* de José Luis Alonso de Santos", en Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.) *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1998, págs. 289-312.
- MOREIRO PRIETO, Julián,
  - *El Teatro español contemporáneo (1939-1989)*, Akal, Madrid, 1990, págs. 80-84.
- OLIVA, César,
  - *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1989, vol. 3, págs. 447-450.
  - *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 2002.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel,
  - *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, Teatro (Revista de Estudios Teatrales) y Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
  - "El género comedia en el teatro español actual", en *La comedia española. Entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, S. P. / Fundación Pedro Muñoz Seca, 2003, págs. 61-76.

- RAGUÉ-ARIAS, María José,
  - *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1996, págs. 178-180.
- RODRÍGUEZ RICHART, José,
  - "La década de los noventa en el teatro de José Luis Alonso de Santos: *Trampa para pájaros*", en Herbert Fritz y Klaus Portl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II. Autores y Tendencias*, Tranvía, Berlín, Alemania, 2002. págs. 86-98.
  - "La creación escénica de José Luis Alonso de Santos", en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, Alemania, 1995, págs. 317-337.
  - "Las comedias de José Luis Alonso de Santos en la década de los noventa", *Todo el mundo es un escenario*, Meter Lang, Frankfurt/Berlin, 2003.
- RUIZ RAMÓN, Francisco,
  - *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.
- SERRANO, Virtudes,
  - *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 49-51.
- SILES, Jaime,
  - *Bambalina y tramoya*, edición de César Oliva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2006.

**D)- Estudios y críticas sobre J. L. Alonso de Santos o su obra aparecidos en revistas y periódicos.**

- ABC,
  - "Alonso de Santos estrena hoy en el Martín *La estanquera de Vallecas*", 23 de agosto de 1985.
  - "Espectáculos", 29 de octubre de 1995, pág. 94.
  - "Espectáculos", 17 de diciembre de 1995, pág. 108.
  - "Alonso de Santos: "La sociedad está cada vez más separada del arte"", 31 de enero de 2002, pág. 72.
  - "Un cartel teatral, su última obra", 1 de abril de 2003.
  - "Diez mil aficionados asistirán en Alicante a la Muestra de Teatro Contemporáneo", 29 de octubre de 2004.
  - "Alonso de Santos: ganador del II Premio Nacional María José Jove do teatro infantil", 24 de septiembre de 2005.
  - "El teatro por dentro con Alonso de Santos", 22 de mayo de 2007.
  - "Alonso de Santos asegura que "la magia del teatro es el trabajo y la fantasía"", 29 de febrero de 2008.
  - "Reconciliación teatral de España", 22 de enero de 2009.
  - "Alonso de Santos: el cine no, pero el escenario lo permite todo", 16 de septiembre de 2009.

- "La última obra de Alonso de Santos, en el Lope de Vega", 17 de septiembre de 2009.
- "El mundo según tres gatos", 17 de septiembre de 2009.
- ALMELA, Mario,
  - "Alonso de Santos: "El teatro es una pelea, porque la vida es una batalla"", *Levante de Castellón*, 18 de febrero de 2003.
- ALONSO, Gonzalo,
  - "¡Viva la ópera!, una autocrítica divertida", *El País*, 3 de mayo de 1987.
- ÁLVAREZ, Carlos Luis,
  - "¡Viva el duque, nuestro dueño!", de J. L. Alonso, en el Pequeño Teatro", *ABC*, 27 de diciembre de 1975.
- ÁLVAREZ, Jesús,
  - " Estreno absoluto en Sevilla de "La cena de los generales", una comedia sobre la guerra", *ABC*, 16 de octubre de 2008.
  - "Las dos Españas se sienten a comer", *ABC*, 17 de octubre de 2008.
  - "Alonso de Santos: no hay autores de minorías, el éxito lo buscamos todos", *ABC*, 17 de septiembre de 2009.
  - "Alonso de Santos estrena su nueva obra: *En el oscuro corazón del bosque*", *ABC*, 18 de septiembre de 2009.
- ARAGONÉS, Juan E.,
  - "La enriquecedora recreación de una fiesta popular", *Ya*, 24 de diciembre de 1975.
- ARROYO, Jesús,
  - "Viva la ópera, un ejercicio de enredo con envoltura lírica", *ABC*, 11 de diciembre de 1986.
- ARTEZBALI,
  - "*Trampa para pájaros* de Alonso de Santos se estrena en el Festival de Málaga", 29 de enero de 2009.
- BASANTA, Ángel,
  - "*Paisaje desde mi bañera*", *ABC Cultural*, núm. 81, 21 de abril de 1993.
- BRAVO, Julio,
  - "Alonso de Santos: "La palabra es sólo la punta del iceberg del espectáculo teatral". Hoy estrena en el Infanta Isabel "Vis a vis en Hawai"", *ABC*, el 7 de octubre de 1992, pág. 99.
  - "Juan Luis Galiardo se vuelve "Un hombre de suerte" de la mano de Alonso de Santos", *ABC*, 2 de diciembre de 2003.
  - "Yo, Alterio", *ABC*, 3 de julio de 2004.
  - "Alonso de Santos: Cada vez le tengo más respeto al espectador que viene al teatro, y no me gusta hacerle perder el tiempo", *ABC*, 19 de noviembre de 2006.
  - "Trampa en el desván", *ABC*, 8 de mayo de 2009.
  - "Noche de cena (y de guerra) en la cocina del Palace", *ABC*, 4 de septiembre de 2009.

- CARRO, Patricia,
  - "Alonso de Santos reestrena hoy en el Teatro Principal "Bajarse al moro"", *ABC*, 2 de noviembre de 2007.
- CASALI, Renzo,
  - "Algo más que una introducción. Una protesta. El Living individual o mientras llega la destrucción, la ciudad baila", *Primer Acto*, núm. 91, diciembre, 1967, págs. 47-50.
- CASTELLANOS, Begoña,
  - "Conchita Montes será *La estanquera de Vallecas*", *Ya*, 28 de agosto de 1985.
- CENTENO, Enrique,
  - "Teatro español de los 80", *Primer Acto*, núm. 208, marzo-abril, 1985, págs. 125-128.
- CORBILLÓN, A.,
  - "La cocina de Franco", [www.nortecastilla.es](http://www.nortecastilla.es), 26 de junio de 2009.
- CORZO, José M.,
  - "A los Delegados Provinciales de Cultura de la Diputación...", *Primer Acto*, núm. 190-191, noviembre-diciembre, págs. 217-218.
- CUADRADO, Nuria Y ALSEDO, Quico,
  - "Shakespeare, ¿"techno" o con clavicordio?", *El Mundo*, 24 de marzo de 2007.
- DEL MORAL, Ignacio,
  - "Mis versiones de Plauto. *Anfitrión, La dulce Cásina y Miles Gloriosus*, de José Luis Alonso de Santos", *Las puertas del drama* (Revista de Autores de Teatro), núm. 13, invierno de 2002, págs. 41-42.
- DOSSIERES DEL TEATRO FERNÁN GÓMEZ, CENTRO DE ARTE,
  - <http://teatrofernangomez.esmadrid.com/docs/prensa/dossieres/20090506110110.pdf>
- ESTRUCH, José,
  - "Nancy 69, los espectáculos, uno a uno", *Primer Acto*, núm. 109, junio, 1969, págs. 10-17.
- FRIAS, Soledad,
  - "Humor, poesía y realismo. Alonso de Santos dirige su obra *Hora de visita*", *El Mundo*, 9 de julio de 1994.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio,
  - "Una versión "muy libre" de Alonso de Santos de *¡Viva la ópera!*, de Donizetti", *ABC*, 26 de abril de 1987.
- FERNÁNDEZ, Saúl,
  - "La vaquilla en la cocina del Hotel Palace", *La Nueva España*, 24 de mayo de 2009.
- FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE,
  - "Alonso De Santos gana el II Premio Nacional M<sup>a</sup> José Jove de Escritura Teatral Infantil", [www.fundacionmariajosejove.org](http://www.fundacionmariajosejove.org), 23 de septiembre de 2005.

- GALÁN, Eduardo,
  - "Dos mundos frente a frente", *Primer Acto*, núm. 210-211, septiembre-diciembre, 1985, págs. 50-53.
  - "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 227, marzo-abril, 1989, págs. 40-45.
  - "El humor en Alonso de Santos", *Ya*, 2 de febrero de 1989.
  - "La ternura de los perdedores", *Ya*, 5 de mayo de 1989.
- GALINDO, Carlos,
  - "Nuestra cocina", *ABC*, 19 de mayo de 1992, pág. 91.
  - "La escena al día", *ABC*, 23 de junio de 1993, pág. 90.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio,
  - "Miradas, leer/escuchar", *ABC*, 25 de octubre de 1998.
  - "*La comedia de Carla y Luisa: corazones "okupados"*", *ABC*, 1 de marzo de 2003.
  - "José Luis Alonso de Santos: la meta de todo creador es adentrarse en el misterio", *ABC*, 29 de marzo de 2003.
  - "Alonso de Santos: El arte te elige a ti y no tú al arte", *ABC*, 10 de mayo de 2008.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco,
  - "Un sainete del Madrid actual", *Ya*, 15 de diciembre de 1981.
  - "En el escenario del recuerdo", *Ya*, 27 de octubre de 1982.
- GARCÍA POSADA, Miguel,
  - "Un manual sobre la escritura teatral", *El País*, 28 de noviembre de 1998.
- GARCÍA ORTIZ, M.,
  - "*¡Viva el duque, nuestro dueño!*", en el Pequeño Teatro. Retablo popular de las gentes de España", *Ya*, 21 de diciembre de 1975.
  - "Sangre, sudor y plástico. *Del laberinto al 30*, de Alonso de Santos, en la sala Cadarso", *Ya*, 23 de febrero de 1980.
- GAVIÑA, Susana,
  - "Bajarse al moro", veinticinco años de rebeldía", *ABC*, 29 de agosto de 2008.
- GUERRERO, Cristina,
  - "Alonso de Santos recopila sus textos dramáticos más breves", *El Mundo*, 3 de abril de 2006.
- GUTIÉRRES CARBAJO, Francisco,
  - "Carlos Molinero y su interpretación fílmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos", *SIGNA*, núm. 13, 2004, págs. 173-184.
- GUTIÉRREZ JIMÉNEZ, M. Eugenia,
  - "Estreno de "La cena de los generales", de Alonso de Santos", *ABC*, 4 de septiembre de 2008.
- HARO TECGLAN, Eduardo,
  - "Reapertura de la Sala Cadarso con un montaje de Teatro Libre", *El País*, 15 de febrero de 1980.

- "Sal gruesa", *El País*, 15 de diciembre de 1981.
- "El álbum familiar: el recuerdo y el sueño", *El País*, 28 de octubre de 1982.
- "Un sainete en el camino de vuelta", *El País*, 8 septiembre de 1985.
- "La estanquera de Vallecas, nostalgia joven", *El País*, 27 de agosto de 1985.
- "Un sainete distinto", *Primer Acto*, núm. 210-211, septiembre-diciembre, 1985, págs. 46-49.
- "El nuevo sainete", *El País*, 26 de abril de 1986.
- "Fuera de quicio, una de locos", *El País*, 16 de marzo de 1987.
- "No puede ser... el guardar una mujer: una distorsión cómica", *El País*, 11 de abril de 1987.
- "Pares y Nines, la antigua risa", *El País*, 22 de enero de 1989.
- "Trampa para pájaros, hombre encerrado", *El País*, 8 de febrero de 1992.
- "Nuestra cocina, una alternativa", *El País*, 22 de mayo de 1992.
- "La sombra del Tenorio, doble fondo", *El País*, 9 de febrero de 1995.
- "Hora de visita, tal vez no", *El País*, 30 de octubre de 1995.
- "Yonquis y yanquis, violencias y ternuras", *El País*, 15 de septiembre de 1996.
- "Salvajes pero bondadosos", *El País*, 7 de septiembre de 1998.
- "La dama duende, frontera entre la risa y el honor", *El País*, 1 de mayo de 2000.
- "Yo, Claudio: pobre emperador", *El País*, 24 de septiembre de 2004.
- HERA, Alberto de la,
  - "Un lío excesivamente complicado", *Ya*, 15 de marzo de 1987.
  - "Preciosa comedia", *Ya*, 12 de octubre de 1992.
- HERNÁNDEZ, Virginia,
  - "Una pequeña editorial publica cuatro títulos. Menú "irreverente" para el verano", *El Mundo*, 24 de junio de 2005.
- HIDALGO, Manuel,
  - "Alonso de Santos", *El Mundo*, 13 de septiembre de 1998.
- H., R.,
  - "Juan Luis Galiardo estrena *Un hombre con suerte* en Cazorla", *El País*, 5 de diciembre de 2003.
- JARQUE, Fietta,
  - "Pasado y proyectos de una actriz", *El País*, 27 de agosto de 1985.
- LABORDA, A.,
  - "Las aves, de Aristófanes, en el ciclo de "Los lunes en el Muñoz Seca"', *ABC*, 19 de mayo de 1974.
  - "Del laberinto al 30, en la sala Cadarso", *ABC*, 21 de febrero de 1980.
- LEANDRO PÉREZ, Miguel,
  - "Una apuesta española y contemporánea", *El Mundo*, 6 de septiembre de 1996.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel,
  - "Síntomas de postmodernidad", *Primer Acto*, núm. 266, noviembre-diciembre, 1996, págs. 158-160.
  - "Obras completas de Alonso de Santos", *ABC*, 9 de mayo de 2008.

- LÓPEZ GÓMEZ, María,
  - "Nuestro trabajo en el TEM", *Primer Acto*, núm. 66, 1965, págs. 5-7.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo,
  - "Desafortunado ensayo shakesperiano del TEM", *ABC*, 22 de abril de 1967.
  - "*El álbum familiar*, antología de influencias de Alonso de Santos", *ABC*, 31 de octubre de 1982.
  - "Una espléndida reválida de un joven gran autor", *ABC*, 8 de septiembre de 1985.
  - "*Fuera de quicio*, jardiesco juego de Alonso de Santos", *ABC*, 14 de marzo de 1987.
  - "*No puede ser...*, divertido Moreto pasado por agua en la Comedia", *ABC*, 13 de abril de 1987.
  - "*Pares y Nines*, de Alonso de Santos, divertido menú de la infidelidad", *ABC*, 21 de enero de 1989.
  - "*Vis a vis en Hawai*", el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos, *ABC*, 16 de octubre de 1992, pág. 98.
- LOZANO, Aníbal,
  - "*En manos del enemigo / Vis a vis en Hawai*, de José Luis Alonso de Santos", *Las puertas del drama*, núm. 32, 2008, págs. 27-28.
- LLOVET, Enrique,
  - "Una muestra independiente que estimula", *El País*, 5 de diciembre de 1976.
  - "El horroroso crimen de *Peñaranda del Campo*: Baroja, con amor", *El País*, 21 de enero de 1979.
- MALLA, Gerardo,
  - "A los ángeles",  
<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/obras/o0002.html>
- MANRIQUE, Miguel,
  - "Un feliz desembarco", *El Mundo*, 27 de marzo de 1993.
- MAÑÉZ, Julio A.,
  - "Un Calderón rejuvenecido", *El País*, 31 de octubre de 2000.
  - "Un apólogo moral", *El País*, 14 de febrero de 2005.
- MARTÍNEZ, Lara,
  - "Visión felina de Alonso de Santos", *ABC*, 21 de septiembre de 2009.
- MEDINA VICARIO, Miguel,
  - "*Del laberinto al 30*, de José Luis Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 184, abril-mayo, 1980, págs. 166-167.
  - "El Gayo Vallecana", *Primer Acto*, núm. 192, enero-febrero, 1982, pág. 125.
  - "La poética de Alonso de Santos", *Primer Acto*, núm. 243, marzo-abril, 1992, págs. 96-105.
- MELLADO, Sergio,
  - "Alonso de Santos está de estreno: El dramaturgo presenta en Málaga un nuevo montaje de su obra *Trampa para pájaros*", *El País*, 30 de enero de 2009.

- MIRALLES, Alberto,
  - "Escribir en libertad", *Primer Acto*, núm. 195, septiembre-octubre, 1982, págs. 112-115.
- MOLTÓ, E.,
  - "El espectador de teatro es más fiel que el del cine, dice Alonso de Santos", *El País*, 24 de enero de 2003.
  - "Alonso de Santos lamenta que el teatro sea "el patito feo" de la cultura y pide impulso para autores y actores", *El País*, 16 de noviembre de 2004.
- MOLINA, Margot,
  - "Narros convierte el fin de la Guerra Civil en un disparate", *El País*, 27 de julio de 2009.
- MONLEÓN, José,
  - "Introducción a una cronología", *Primer Acto*, núm. 189, julio-octubre, 1981, págs. 6-10.
  - "Alonso de Santos: imagen de un hombre de teatro", *Primer Acto*, núm. 194, agosto-septiembre, 1982, págs. 39-41.
  - "Teoría de los creadores: Alonso de Santos y Salvador Távora", *Primer Acto*, núm. 276, noviembre-diciembre, 1998, págs. 44-47.
- MONTOYA, José Luis,
  - "'Yo Claudio" llega al teatro "Lope de Vega" de Sevilla", *ABC*, 23 de noviembre de 2004.
  - "Dos gatos que están "En el oscuro corazón del bosque", vienen al "Lope de Vega", *ABC*, 14 de septiembre de 2009.
- PASCUAL, Itziar,
  - "Los profesionales ofrecen soluciones", *El Mundo*, 27 de marzo de 1994.
  - "La escritura del camaleón", *Primer Acto*, núm. 257, enero-febrero, 1995, págs. 39-41.
  - "Don Juan Tenorio, el último romántico resucita cada primero de noviembre", *El Mundo*, 29 de octubre de 1995.
  - "'Me he forjado una nueva vida", dice la actriz Mari Carrillo en su retirada. "Hora de visita", de José Luis Alonso de Santos, marca el final de su carrera", *El Mundo*, 19 de febrero de 1995.
  - "Un estudio evidencia el interés del teatro por el mundo de la droga", *El Mundo*, 29 de junio de 1995.
  - "Me voy sin nostalgias ni papeles por interpretar", dice Mari Carrillo. La actriz se despide de las escenas con una de las obras de Alonso de Santos, "Hora de visita", *El Mundo*, 25 de octubre de 1995.
  - "Reflexión sobre el género cómico en el teatro actual", *El Mundo*, 1 de septiembre de 1996.
  - "Alonso de Santos regresa al teatro dramático con *Yonquis y yanquis*", *El Mundo*, 11 de septiembre de 1996.



- "Apertura del CDN. *Yonquis y yanquis*. El lado amargo de la vida", *Primer Acto*, núm. 266, noviembre-diciembre, 1996, págs. 178-179.
- PENTACIÓN. S. A. /ESPECTÁCULOS,
  - [www.pentación.com/premios.html](http://www.pentación.com/premios.html).
- PERALES, Liz,
  - "Alonso de Santos sube de nuevo a escena la tragedia de los jóvenes", *El Mundo*, 28 de noviembre de 1997.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés,
  - "Autor y grupo cara a cara", *Primer Acto*, núm. 154, marzo, 1973, págs. 17-19.
  - "Censo al teatro de grupos", *Primer Acto*, núm. 176, enero, 1975, págs. 58-60.
  - "Teatro Libre y Sala Cadarso", *Primer Acto*, núm. 183, febrero, 1980, págs. 188- 189.
  - "El álbum familiar, la posguerra, suma y sigue", *ABC*, 19 de octubre de 1982.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo,
  - "Entre el jamón y Tenorio, un gran actor: El Brujo", *El periódico*, 11 de septiembre de 1994.
- PIÑERO, Margarita,
  - "El combate de don Carnal y doña Cuaresma", *Primer Acto*, núm. 190-191, noviembre-diciembre, 1981, págs. 158-159.
  - "Un desafío a la imaginación", *Primer Acto*, núm. 190-191, noviembre-diciembre, 1981, págs. 225-226.
- *PRIMER ACTO*,
  - "Cinco preguntas a los autores que estrenaron", núm. 177, febrero, 1975, págs. 22-26.
  - "Premio Tirso de Molina 1984", núm. 205, 1984, pág. 125.
  - "Comedia y compromiso", separata de *Primer Acto*, núm. 227, Abril de 1989, págs. 1-20.
- RAMÍREZ ARAUJO, E. Y PIÑERO, M.,
  - "¡Viva El duque, nuestro dueño!", *Primer Acto*, núm. 187, diciembre-enero, 1980-1981, págs. 158-159.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.,
  - "La sonrisa cercana de José Luis Alonso de Santos", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, núm. 10, 2005, págs. 91-102.
- SALVAT, Ricard,
  - "Alrededor de *La sombra del Tenorio*", *Primer Acto*, núm. 257, enero-febrero, 1995, págs. 61-63.
- SÁNCHEZ, Pablo,
  - "Al habla con José Luis Alonso de Santos, director de *El reclinatorio*", *Primer Acto*, núm. 189, julio-octubre, 1981, págs. 130-131.
- SANMANIEGO, Fernando,
  - "Alonso de Santos estrena hoy *El álbum familiar*, un drama sobre los fantasmas del pasado", *El País*, 26 de octubre de 1982.

- SANTOLARIA SOLANO, Cristina,
  - "*El demonio, el mundo y mi carne*, de J. L. Alonso de Santos: el eslabón que cierra una trilogía", *Teatro: Revista de estudios teatrales*, núm. 6-7, junio de 1995, Universidad de Alcalá de Henares, págs. 217-248.
  - "Aproximación a la obra experimental de José Luis Alonso de Santos: "Del laberinto al 30"", *Pliegos de la Ínsula Barataria: Revista de creación literaria y de filología*, núm. 3, 1996, págs. 163-172.
  - "Recepción del teatro de José Luis Alonso de Santos, I", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, núm. I, coord. por Giuseppe Di Stefano, Alessandro Martinengo y Tommaso Scarano, Pisa (Italia), 1998, págs. 176-194.
- SILES, Jaime,
  - "*La sombra del Tenorio*", *Blanco y Negro*, 26 de febrero de 1995.
  - "*Hora de visita*", *Blanco y Negro*, 24 de diciembre de 1995.
  - "*Yonquis y yanquis*", *ABC*, 22 de septiembre de 1996.
- SOLA, A. G. de,
  - "Seis directores de escena madrileñas mostrarán sus montajes este mes en el certamen de Torrejón", *El País*, 3 de marzo de 1999.
- TORREIRO, Mírito,
  - "*Salvajes*: voluntad de riesgo", *El País*, 28 de septiembre de 2001.
- TORRES, Rosana,
  - "Alonso de Santos", *El País*, 16 de septiembre de 1985.
  - "Alfonso Sastre, satisfecho de compartir con Alonso de Santos los Premios Nacionales de Teatro", *El País*, 26 de abril de 1986.
  - "El Brujo convoca al público a punta de jamón", *El País*, 2 de febrero de 1995.
  - "Un jamón a escena", *El País*, 7 de febrero de 1995.
  - "Mari Carrillo celebra hoy su último gran estreno", *El País*, 27 de octubre de 1995.
  - "Alonso de Santos y Rafa "El Brujo" inventan un nuevo género teatral", *El País*, 29 de julio de 1996.
- TRENAS, Julio,
  - "Teatro Madrid, ¡Viva el duque, nuestro dueño!", *El Mundo*, 17 de enero de 1976.
- UMBRAL, Francisco,
  - "Alonso de Santos", *El País*, 8 de noviembre de 1986.
- VILLÁN, Javier,
  - "*La sombra del Tenorio*: Grande Bululú de El Brujo", *El Mundo*, 8 de febrero de 1995.
  - "*Yonquis y yanquis*: tragedia urbana", *El Mundo*, 17 de septiembre de 1996.
  - "Salvajes e inocentes", *El Mundo*, 4 de octubre de 1998.
  - "José Luis Alonso de Santos: 10 años para un libro", *El Mundo*, 28 de octubre de 1998.

- VILARDELL, Víctor,
  - "Yonquis y yanquis / Salvajes", *Ficcionario* (Revista de crítica literaria), [www.ficcionario.net](http://www.ficcionario.net), núm. XI, noviembre de 2006, págs. 10-11.
- VÍLLORA, Pedro Manuel,
  - "Alonso de Santos da repaso a su saber dramático en *La escritura dramática*", *ABC*, 28 de octubre de 1998.
  - "José Luis Alonso de Santos propone un "Peribáñez" musical", *ABC*, 6 de julio de 2002.
  - "José Luis Alonso de Santos: la tradición no está tan equivocada", *ABC*, 1 de octubre de 2002.

**E)- Entrevistas realizadas con J. L. Alonso de Santos o sobre su obra.**

- ARROYO, Jesús,
  - "¿Molinos o gigantes? He aquí la cuestión de Alonso de Santos en *Fuera de quicio*", *ABC*, 9 de febrero de 1987.
- BRAVO, Julio,
  - "Alonso de Santos: cada estreno es como un combate de boxeo", *ABC*, 22 de enero de 1988.
- CABAL, Fermín,
  - "Un tren que viaja a alguna parte", *Primer Acto*, núm. 194, agosto-septiembre, 1982, págs. 42-55.
- GALÁN, Eduardo,
  - "J. L. Alonso de Santos, un autor comprometido con su tiempo", *Ya*, 3 de diciembre de 1988.
  - "Teatro vivo. Alonso de Santos", *ABC*, 21 de enero de 1992.
  - "Quiero que mi obra vuele, divierta y que desaparezca entre las estrellas", *Ya*, 20 de enero de 1989.
- GALINDO, Carlos,
  - "Mi humor está más cerca de Woody Allen que de Arniches", *ABC*, 18 de noviembre de 1988.
- GARCÍA CAMPOY, Concha,
  - "Alonso de Santos", *El País*, 6 de noviembre de 1988, págs. 20-21.
- GARCÍA GARZÓN, José Ignacio,
  - "Alonso de Santos: "el teatro va destinado a inmensas minorías"", *ABC*, 29 de junio de 1986.
  - "Alonso de Santos, lanzador de piedras sobre el estanque", *ABC Literario*, 21 de febrero de 1987.
- LADRÓN DE GUEVARA, Eduardo,
  - "Me interesa mucho el teatro de humor y continúo teniendo una tendencia a huir del que hace confidencias", *Primer Acto*, núm. 210-211, septiembre-diciembre, 1985, págs. 54-57.

- LEANDRO PÉREZ, Miguel,
  - "Beatriz Bergamín / salvaje", *El Mundo*, 30 de agosto de 1998.
- PASCUAL, Itziar,
  - "El Brujo: El teatro me permite amar y recibir amor", *El Mundo*, 9 de abril de 1994.
  - "El teatro como medio masivo es leyenda", *El Mundo*, 1 de febrero de 1995.
  - "Alonso de Santos / El Brujo: En el teatro y en la vida la gente protesta porque no tiene papel", *El Mundo*, 6 de febrero de 1995.
  - "Alonso de Santos / A. Amorós: Del manuscrito al escenario, del escenario a la publicación", en "Los secretos de un arte efímero: conversaciones con cinco dramaturgos", *El Mundo*, 7 de junio de 1997.
- PERALES, Liz,
  - "Alonso de Santos: Lo público y lo privado deben mezclarse", *El Cultural*, 27 de febrero de 2000.
- TORRES, Rosana,
  - "Humor contra los quejicas", *El País*, 11 de diciembre de 1988.
  - "Alonso de Santos: soy un investigador del humor", *El País*, 20 de enero de 1989.
- VILLÁN, Javier,
  - "Lo esencial del teatro es su relación con la realidad", *El Mundo*, 7 de septiembre de 1996.

**F)- Ponencias y seminarios que tienen alusión a J. L. Alonso de Santos o a su obra.**

- ALONSO DE SANTOS, José Luis,
  - "La comedia de enredo, el enredo de la comedia", Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1997,  
[http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/8\\_1997/3.pdf](http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/8_1997/3.pdf).
- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis,
  - "Los policías y soldados alonsosantianos. Sombras en terreno de nadie", Universitat de Barcelona, *Garroza*, (Revista de la Sociedad Española de Estudios de Cultura Popular), núm. 4, 2004, págs. 83- 109.
- CRREE,
  - "*Salvajes*, de Alonso de Santos", Realizada por alumnos del Ciclo de Realización para el módulo de Representaciones Escénicas y Espectáculos, Valencia, 1998,  
[www.comenius.es/7ciclo/salvajes.pdf](http://www.comenius.es/7ciclo/salvajes.pdf)
- DIEZ, Emeterio,
  - "Relaciones teatro y cine. El estado de la cuestión", Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), 2002,  
<http://www.resad.com/acotaciones/acotaciones5/5emeteriodiez.pdf>

- GARCÍA FERRÓN, Eva, y FERRI, José María,
- "Principios didácticos del lenguaje cómico", Universidad de Alicante, *Asele (Actas VIII)*, Centro Virtual Cervantes, 1997, págs. 349-355.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo,
- "Presencia del autor español actual en los escenarios a los veinticinco años de democracia", *Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes*, 2001.
- PACO, Mariano de,
- "Antonio Buero Vallejo en el teatro actual", seminario impartido en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en febrero y marzo de 1998, actualizado en octubre de 2000, Murcia, págs. 3-27.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel,
- "Panorama del teatro español en los años 80 y 90", Universidad de Alcalá de Henares, 1998, [http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/panorama-teatro-espa%C3%B1ol-a%C3%B1os-80-90/id/34390212.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/panorama-teatro-espa%C3%B1ol-a%C3%B1os-80-90/id/34390212.html)
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo,
- "La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982", Universidad de Carlos III, *Anales*, núm. 21, 2009, págs. 143-159.
- PIÑERO, Margarita,
- "*El buscón*, versión de J. L. Alonso de Santos. Narrativa y teatralidad", Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), 2005, <http://www.resad.com/acotaciones/acotaciones13/13pinero.pdf>
- SANMARTÍN PÉREZ, Rosa,
- "Intertextos e intertextualidad en los albores del siglo XXI", Universitat de València, *Stichomythia*, núm. 7, 2008, págs. 151-155.
- SERRANO, Virtudes,
- "Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española", Universidad de Murcia, *MONTEAGUDO*, 3ª Época, núm. 2, 1997, págs. 75-92.
- "El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días", Universidad de Murcia, *MONTEAGUDO*, 3ª Época, núm. 11, 2006, págs. 13-40.

#### **G)- Otras obras de consulta.**

- ABBAS, Khaled Mohamed,
- "La renovación del teatro español en el ultimo tercio del siglo XX", *Espiral-Cuadernos del Profesorado* (Revista Digital del Centro del Profesorado Cuevas-Olula), Vol. 3, núm. 6, Almería, septiembre de 2010, págs. 16-31.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma,
- *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Alianza, Madrid, 1996.
- AMESTOY, Ignacio,
- "Rafael Álvarez, El Brujo / Un juglar en el siglo XXI: lucho contra los molinos de viento", *El Mundo*, 6 de septiembre de 2004.

- "Mari Carrillo: La última musa de Jacinto Benavente", *El Mundo*, 1 de agosto de 2009.
- AMORÓS, A., MAYORAL, M., Y NIEVA, F.,
  - "Análisis de La camisa", UAH, *Teatro* (Revista de estudios teatrales), núm. 8, diciembre de 1995, págs. 139-159.
- AZNAR SOLER, Manuel,
  - *Veinte años de Teatro y Democracia en España (1975-1995)*, CITEC, Barcelona, 1996.
- BAJTÍN, Mijaíl,
  - *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona, 1974.
  - "Autor y héroe en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*, Madrid, Taurus, 2000, págs. 27-138.
  - "La construcción de la enunciación", [en el artículo, figura como autor V. N. Voloshinov], 1929, en Adriana Sivestri y Guillermo Blanck, *Bajtín y Vigotski: La organización semiótica de la conciencia*, Authropes, Barcelona, 1993, págs. 245-276.
- BEINHAUER, Werner,
  - *El español coloquial*, Versión española de Fernando Huarte Morton, Editorial Gredos, 2ª edición, Madrid, 1973.
- BERENGUER, Ángel,
  - "Introducción" a su edición de *La camisa. El cuarto poder*, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, núm. 208, Madrid, 1984, págs. 11-124.
  - *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Servicio de Publicaciones de la UAH, Alcalá de Henares, 2ª edición, 1996.
  - "Sobre el texto dramático y su representación escénica", *Las puertas del drama* (Revista de Autores de Teatro), núm. 10, primavera de 2002, págs. 11-19.
- BERENGUER, Á. Y PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel,
  - *Tendencias del teatro español durante la transición política*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.
- BRIZ, Antonio,
  - *El español coloquial: Situación y uso*, Arco / Libros, Madrid, 1996.
- BUERO VALLEJO, Antonio,
  - *El tragaluz*, edición, notas y llamadas de atención de José Luis García Barrientos, Madrid, Castalia, 1986.
  - *El tragaluz*, edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe, colec. Austral, 1998.
- CABAL, Fermín,
  - "Lengua y habla popular", en *Las palabras de la tribu: escritura y habla*, Cátedra / Ministerio de Cultura, colec. Encuentros, Madrid, 1993, págs. 135-142.

- CASCÓN MARTÍN, Eugenio,
  - *Español coloquial (Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria)*, Madrid, Editorial Edinumen, 2ª edición, 2000.
- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis,
  - "Recepción de la comedia española actual en la prensa periódica", en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la Literatura Hispánica*, direc. y corrd. de María Cecilia Trujillo Maza, con la colaboración de Tatiana Jordá, Teresa López, Eva Soler y Julieta Yelín, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2008, págs. 80-86.
- CAUDET ROCA, Francisco,
  - *En el inestable circuito del tiempo. Antonio Machado. De Soledades a Juan Mairena*, Cátedra, Madrid, 2009.
- CENTENO, Enrique,
  - *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1996.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de,
  - *Don Quijote de la Mancha* (1605), Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2005.
- FACAL IMIA, Silvia Mª,
  - "Los personajes de *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo", en *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*, coord. por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego, Volumen II, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, págs. 53-59.
- FALCÓN, Lidia,
  - "Teatro en los tiempos oscuros", *Las puertas del drama* (Revista de Autores de Teatro), núm. 13, invierno de 2003, págs. 14-18.
- FERNÁNDEZ, Victoria,
  - "Vis a vis en la cárcel: los internos del centro penitenciario se benefician con libertad pero con restricciones de la comunicaciones orales, familiares y sexuales", *Ideal*, 28 de diciembre de 2006.
- FLOECK, Wilfried,
  - "Escritura dramática y postmodernidad. El teatro actual entre neorrealismo y vanguardia", *Ínsula*, núm. 601-602, 1997, págs. 12-15.
- GARCÍA LÓPEZ, José,
  - *Historia de la literatura española*. Vicens-Vives, 19ª edición, Barcelona, 1984.
- LANTIGUA, F. Isabel,
  - "El creador del valium recibe su reconocimiento 42 años después", *El Mundo*, 13 de mayo de 2005.
- LAUZIÈRE, Carole,
  - "El heroísmo femenino en *La camisa* de Lauro Olmo", UAH, *Teatro* (Revista de estudios teatrales), núm. 8, diciembre de 1995, págs. 161-167.

- LUENGO, Ana,
  - "La memoria colectiva en el teatro español de la Transición: una recuperación del pasado", en Herbert Fritz y Klaus Portl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II. Autores y Tendencias*, Tranvía, Berlín, Alemania, 2002. págs. 47-55.
- MEDINA VICARIO, Miguel,
  - *Los géneros dramáticos*, Fundamentos, colec. Arte, Madrid, 2000.
- MÉNDEZ MOYA, Abelardo,
  - "El último teatro de Lauro Olmo", UAH, *Teatro* (Revista de estudios teatrales), núm. 8, diciembre de 1995, págs. 55-71.
- MONLEÓN, José,
  - "El compromiso, ahora", *Las puertas del drama* (Revista de Autores de Teatro), núm. 13, invierno de 2003, págs. 19-21.
- MORGAN FORSTER, Eduard,
  - *Aspectos de la novela*, versión española de Guillermo Lorenzo, Debate, Barcelona, 2000.
- OLIVA, César,
  - *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy*. Publicaciones del Departamento de la Literatura Española de la Universidad de Murcia, núm. 7, Murcia, 1979.
  - *Disidentes de la generación realista*. Publicaciones del Departamento de la Literatura Española de la Universidad de Murcia, núm. 9, Murcia, 1979.
- OLMO, Lauro,
  - *La camisa. El cuarto poder*, introducción y edición de Ángel Berenguer, Cátedra, colec. Letras Hispánicas, núm. 208, Madrid, 1984.
- PASCUAL, Itziar,
  - "'El Brujo" acerca los mitos", *El Mundo*, 28 de julio de 1996.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel,
  - "Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo", UAH, *Teatro* (Revista de estudios teatrales), núm. 8, diciembre de 1995, págs. 83-99.
- PÉREZ STANFIELD, M. P.,
  - *Direcciones del teatro español de posguerra*. Ediciones de José Porrúa Turnzas, Madrid, 1983.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA,
  - *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid, 2001.
- RUIZ RAMÓN, Francisco,
  - *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra, colec. Crítica y Estudios Literarios, núm. 25, Madrid, 1984.
- SANZ VILLANUEVA, S.,
  - *Historia de la literatura española*. Ariel, Barcelona, 2ª edición, 1984.



- SIGNES, Miguel,
  - "El autor teatral testigo de su tiempo", *Las puertas del drama* (Revista de Autores de Teatro), núm. 13, invierno de 2003, págs. 41-42.
- SIRERA, Josep Lluís,
  - "Teatro y compromiso: debate con una larga historia", *Las puertas del drama* (Revista de Autores de Teatro), núm. 13, invierno de 2003, págs. 22-24.
- TANEV, Stephan,
  - "Lauro Olmo y la generación realista", UAH, *Teatro* (Revista de estudios teatrales), núm. 8, diciembre de 1995, págs. 25-35.